


# FNDǂŽǻ FNUDŽƏŽi5ŇJ
# LjǻÜCůLJ-UƮ DǂĚ

**شوقي بغدادي**

في اختيارنا مواد هذا العدد تعمدنا أن نجمع ثلاث دراسات في سياق متتابع يشكل محورا فكرياً إشكالياً يمكن تلخيصه في هذا السؤال:

«ما هي العلاقة الخفية التي تربط، في العمل الإبداعي ، بين «الفرادة» – أو خصوصية المبدع كفرد– والمؤثرات الخارجية كالتراث القومي، والثقافة الاجتماعية المتداولة، والتيارات الإبداعية الإنسانية أو العالمية؟».

والدراسات الثلاث هذه تتصدّى للإجابة على هذا السؤال من زوايا مختلفة ولكنها متلاقية من حيث مداها الأخير ، فالكاتب الناقد والروائي السوري المعروف نبيل سليمان يستدعي في دراسته هذا الجواب من خلال تلمسه العلامات الأقوى المؤسسة، لما يمكن تسميته«الخصوصية العربية »في سياق منجزات الفن الروائي العربي المعاصر بانياً أطروحته على أساس الكشف عن مناحي التحولات القائمة بين قطبين ما يزالان في اعتقاده يتجاذبان هذا الفن الحديث على العرب– ونعني فنّ الرواية– وهما: جاذبية الفن الروائي الغربي عبر إنجازاته الطليعية الرائدة من جهة ، ومن الجهة الأخرى جاذبية السرد التراثي عبر إمكاناته التعبيرية الواسعة.

يمضي نبيل سليمان إلى هدفه من خلل سياق منهجي مدعوم بسعة اطلاع الكاتب ودقته في الاستشهاد والتوثيق وصولاً إلى نتيجة تطابق العنوان الطريف الذي اختاره: «أبو براقش: الرواية والتراث السردي» وأبو براقش طائر خرافي تذكره مقامات الحريري بتميز خاص في قدرته على تغيير شكله باستمرار ، كي يقول الدارس– من خلال هذا التشبيه – إن الرواية العربية الحديثة شبيهة بهذا الطائر من حيث كونها في حالة تغير مستمر تحت هاجس التأسيس للخصوصية المبتغاة، والتي لم تصل إليها كما يبدو في دراسة نبيل سليمان وخاصة في شهادته التي قدمها عن جهوده في التأليف الروائي وتأثرها بهذا التجاذب بين التراثِ والأدب العالمي حتى آخر مؤلفاته رواية «أطياف العرش»..

الدارسة موضوعية، سلسة، محيطة بموضوعها بالرغم من حجمها المحدود كمقالة، حيادية – إلى حدّ ما– في حكمها على المحاولات التي استشهد بها لنفسه ولغيره من الكتاب المبدعين والنقاد ، مع ميلٍ واضح إلى بعض المنجزات الإبداعية التي حاولت أن تمتح ماؤها من الآبار القديمة من خلال موافقته على صفة «المعجزة» التي استخدمها الناقد والباحث التونسي د.توفيق بكار في وصفه رواية مواطنه الكاتب التونسي المعروف «محمود المسعدي» المسماة «حدث أبو هريرة :قال»وهنا ، يجوز لنا في تصوري أن نطالب الكاتبين «بكار وسليمان » بإقناعنا أن أسلوب المسعدي في روايته تلك قد نجح في حل مشكلة «الخصوصية»في انتزاعه فعلاً اعتراف وإعجاب الجماهير الواسعة للقراء العرب، مع العلم أن ذلك لم يحدث، وأن هذا الإعجاب ظلّ مقتصراً على النخبة التي ينتمي إليها توفيق بكار ونبيل سليمان!.

وفي دراسة د. عبد النبي أصطيف: «المنهج المقارن في الدراسة الأدبية » نتمتّع أيضاً ونستفيد من دراسة موضوعية متكاملة لظاهرة «الأدب المقارن»وبحوثه المساعدة على فرز «الخصوصي» من «العمومي» بالمقارنة بين أدب لأمة معينة – أو نص منه– مع آداب الأمم الأخرى.

يُطِلّ هذا البحث المعمق على محورنا المشار إليه آنفاً من زاوية «أكاديمية» تكشف بدورها عن جوانب لمسألة الخصوصية، ولكن من خلال استعراض مناهج الأدب المقارن في الغرب. وتزداد أهمية هذا البحث في اعتقادنا حين ننتبه إلى قدرة المنطق القوي فيه على مواجهة طغيان المدارس الألسنية عامة والبنيوية خاصة في السيطرة على مناهج النقد الأدبي لدينا في السنوات الأخيرة والمتميزة بالتركيز على تحليل البناء الداخلي للنصّ وإبراز استقلاليته بعيداً عن أية مقارنات أو الاستعانة بمؤثرات من خارج النصّ□.

أما د. منذر عياشي فإنه يدخل إلى موضوع «المحور الفكري» من زاويته الخاصة به كدارس مختص بالألسنيات ، من خلال مناقشته الناقد الروسي المعروف« باختين" في أطروحته عن اللغة بين الرواية والواقع كما وردت في كتابه «Esthétique de la création» أو ما ترجمته:«جمالية الإبداع».

هنا.. نرى باحثاً – هو الدكتور عياشي– يؤكد دور «الفرد»في صنع الكلام وبناء اللغة الروائية، معترضاً على الناقد الروسي في نظرته المختلفة التي ترى أن دور الفرد، على أهميته – وفي ميدان السرد الروائي تحديداً ثانوي بالنسبة إلى دور «المحيط» أو «الميدان» الاجتماعي الذي ينتمي إليه الكاتب الروائي أو يتحدث عنه في خلق العبارات وبهذا المعنى

فاللغة الروائية، عند باختين ، لغة هجينة مركبة من عناصر مشتركة بين البشر الذين يستخدمون لغة الكاتب وينتمون إلى طبقة معينة أو مهنة محددة.

هذه المناقشة- مهما كان رأينا فيها بالاتفاق أو الاختلاف مع صاحبها- فلا بد من الاعتراف أنها كانت محاجّة ذات بنيان منطقي متماسك مدعوم بالرغم من أننا نلاحظ فيها نوعاً من سوء التفاهم بين الباحث العربي والباحث الروسي على أساس أن باختين يميز باستمرار بين لغة الشعر المتميزة بإرادتها وعُذريتها- إذا صح التعبير- ولغة السرد الروائي المتميزة بصنعتها المركبة من عناصر متعددة اجتماعية في الدرجة الأولى.

الدراستان الأخريان تتناولان اسمين عربيين لأديبين معروفين أحدهما هو الكاتب المسرحي السوري المعروف علي عقلة عرسان «للدكتور أحمد زياد محبك، والثاني هو «تيسير سبول» الشاعر والروائي الأردني المعروف والمشهور بحادثة انتحاره في تشرين الثاني من عام 1973 كتبها الأستاذ الجامعي الأردني د. حسني محمود.

في دراسة د. محبك ما يشبه التطبيق الميداني للأفكار العامة الواردة في الدراسات السابقة حول الخصوصية والعمومية تحت هذا العنوان: «أنا الآخر في مسرحية : تحوّلات عازف الناي» وتكتسب هذه الدراسة قيمتها من أنها لاتكتفي بتحليل النص المدروس وإنما تحاول أن تبني من خلال تحليل العلاقة الجدلية بين «الأنا» و«الآخر» ما يشبه النظرية في فهم السلوك البشري الذي يحكم الناس عامة وشخصيات مسرحية د.عرسان الآنفة الذكر خاصة باعتبار هذا السلوك محصلة للتفاعل العميق بين الخصوصية الفردية والروح الجماعية التي يمثلها الآخر. وهو تحليل متفهم بالتأكيد لرموز المسرحية وأفكارها العامة ولكنا من دون أن يتعرض الدارس لعلاقة هذا النص المسرحي بالواقع العربي الراهن وكأنه مجرد تركيب ذهني لأفكار إنسانية عامة في إهاب شخصيات مخترعة مركبة، مع أنها في اعتقادنا نوع من الإسقاط الرمزي يُشَخِّصُ به الكاتب المسرحي واقعاً عربياً معيناً مما يضفي أهمية خاصة على مسرحيته .

أما الدراسة الأخيرة عن "تيسير سبول: الإنسان والأديب.." فهي دراسة وافية بأغراضها كمحاولة لإضاءة شخصية مبدعة ذات إشكالية بترت حياتها القصيرة بيدها تاركة تراثاً أدبياً قليلاً من حيث الكمّ: (مجموعة شعرية واحدة ورواية صغيرة وأقصوصتين، ومقالات متنوعة وبعض الترجمات) إلا أنه تراث ذو قيمة فنية جيدة من حيث الكيف.

ولكن .. لماذا انتحر تيسير سبول؟

إن معظم الدراسات التي تصدّت لهذا الموضوع ركزت على العوامل الخارجية بشكلٍ أساسي والمتمثلة في الهزائم والنكسات القومية التي لم يستطع الكاتب الأردني الشاب والموهوب احتمالها. وهو تفسير لا يكفي لتفسير الحادثة عميقاً، فالكتاب العرب الذين تأثروا بهذه الهزائم ومزقت وجدانهم مثل تيسير سبول كثيرون جداً غير أنهم لم ينتحروا مثله، وليس من المعقول إذن اتهامهم أنهم أدنى وأقلّ وطنية من «تيسير» كما هي المسألة مع الشاعر اللبناني خليل حاوي الذي انتحر أيضاً وفُسّر السبب بأنه احتجاج على اجتياح إسرائيل للبنان عام 1982 مع أن حادثة الانتحار وقعت صبيحة يوم الاجتياح تماماً وقبل أن يفهم العالم حجم المغامرة العسكرية الجديدة لإسرائيل... فإلى أي درجة يمكن تبنّي هذه التفسيرات دون الدخول عميقاً في التحليل النفسي لشخص الكاتب المنتحر حتى لا يبدو «الانتحار» من خلال المبالغة في حسبانه نوعاً سامياً من «الشجاعة» وكأنه الأسلوب الأمثل للاحتجاج على المنكر ومقاومته .. في حين أن الاحتفاظ بالحياة ومتابعة المقاومة بالرغم من كل صعوباتها قد يكون التعبير الأمثل عن الشجاعة .. وقد حاول د. حسني محمود أن يشير إلى هذه الأفكار في تفسير العوامل الدفينة العميقة لانتحار تيسير سبول في حديثه عن طفولته ويفاعته وحدة مزاجه وتطرفه و كأنه يردّ هذه العوامل إلى داخل الشخص وليس إلى خارجه فحسب ولكن دون تركيز معمق على العوامل النفسية الذاتية لشخص الكاتب المنتحر.

- في هذه الدراسة تُطرح أيضاً في تصورنا مسألة الخصوصية والعمومية من خلال اختيار «الانتحار» وسيلة لاحتجاج الذاتي على العام، ومن هذا الجدل، أو الصراع تنجم عادة خصوصياتنا ، وتقع مآسينا الشخصية...

□□□

# Ͻ ţŭ ̂ ĎŽ
# Lϑ–ЬŽıķ ŭ Ŕđ Flĭl–Ži

**دراسة: نبيل سليمان**

إلى حين غير بعيد كان التراث السردي العربي يُختصَر غالباً بأسماء معدودة، وربما باتت هذه الأسماء بفضل المستشرقين– وخصوصاً في البداية– رموزاً مغوية، ومن أبرزها: ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، البخلاء، حيّ بن يقظان...

لكن هذه المدونة المحدودة والهامة أخذت تكبر رويداً كأهميتها. ومن أسباب ذلك– مما يهمّنا هنا– ما يتصل بالسعي إلى بلورة هوية للرواية. هكذا بات من تلك الرموز المغوية العديد من السير الرسمية والشعبية، ومن التواريخ والرحلات والتراجم والمقامات ومصنفات النوادر والأخبار والرسائل.. وبفضل ذلك أخذت مروحة التراث السردي تشمل أيضاً هاتين الفئتين:

1– مرويات من التراث الشعبي، وبالعاميات غالباً، المكتوب منها والشفوي.

2– مرويات من المكتشفات الآثارية من بابلية أو فرعونية أو أوغاريتية أو...

**■- قام وهم الوصول مع التراث السردي وغير السردي عبر محاولة الكتابة الروائية لمادة تاريخية- تراثية.**

وفي الخطى المبكّرة من هذه السيرورة المعقدة والمتقطعة راح النثر العربي في أواخر القرن الماضي يلتفت إلى علامات تراثية سردية، فيحاول وصل ما انقطع بينه وبينها. وفي الآن نفسه كان هذا النثر يحاول الانتساب إلى عصره الجديد، أعني: الدخول في القرن العشرين وزمن الآخر الأوروبي الغازي.

هكذا كتب أحمد فارس الشدياق (الساق على الساق) وكتب المويلحي مقاماته وو... وهكذا حاول آخرون وأخريات قبل (زينب) هكيل أن يكتبوا ما ينعته بعضهم بشبه الرواية أو بالبداية الروائية، فيما المناخ الثقافي الاجتماعي يضجّ بمعارضة الظاهرة وبقبولها. ومن المعارضة أشير إلى الأشراف الذين تصدوا إلى ما عدّوه إتيان الكاتب من منكر الخيال وكتابته كتابةً (تجري مجرى أدب العوام) .

وإذْ غذّت البداية الخطى، قبل (زينب) هيكل وبها وبعدها، قام ما أعدّه قطعاً مع خطى الشدياق والمويلحي وأضرابهما. وقد تابع هذا القطعُ القطعَ السالف مع التراث السردي، ومضت الرواية العربية تتشكل عقداً فعقداً حتى الستينات عبر تجريب الكتابة على هيئة الرواية الغربية. أي إنه،

وخلافاً لما هو شائع في تاريخ الرواية العربية، جاءت الريادة ثم الاستواء – بين مطلع ومنتصف هذه القرن– تجريباً لكتابة جديدة من جهة، وتقليداً للتجربة الروائية الغربية من جهة أخرى. والأمر كان إذن تجريباً هو في الآن نفسه تقليد.

وفي هذا السياق قام (وهم الوصل) مع التراث السردي وغير السردي عبر محاولة الكتابة الروائية لمادة تاريخية– تراثية، مما أتى به جرجي زيدان أو معروف الأرناؤوط أو نجيب محفوظ في بداياته... إنه وهم الرواية التاريخية بامتياز.

لم يعدم هذا السياق من يذكّر بالتراث السردي غير الرسمي، أي الشعبي، ومن ذلك أمثّل بحديث مجلة (الحديث) الحلبية عام 1937 عن الحكايات الشعبية التي يضمّها التراث مما ينكره المنكرون، لأن الحكايات "كتبت للعوام وخلقت للعوام"، مثل قصة عنترة، وأبي زيد، والزير سالم... والطريف في هذا الحديث لمجلة الحديث أنه يعدّد من ذلك التراث السردي الشعبي قصص الحب الخليع وقصص الحب العذري معاً.

•••

■- مع الستينات ابتدأت محاولات روائية في الخروج على ما تقدم حيث جاءت الحداثة تتنكب التقليدية.

مع الستينات ابتدأت محاولات روائية في الخروج على ما قدمت العقود السابقة، وجاءت الحداثة الروائية تتنكب الرواية التقليدية، وهنا أسجّل:

1– ناءت التجربة الروائية الحداثية منذ البداية، ولا زال منها ما ينوء حتى اليوم، تحت وطأة تقليد النموذج الحداثي الروائي الأوروبي ثم غير الأوروبي. والأمر كان إذن تجريباً هو في الآن نفسه تقليد.

2– وعلى نحو ما سبق ذلك بقليل في تجربة الشعر الحديث، بدأت صلة الرواية الحداثية بالتراث السردي وغير السردي، عبر مرويّات آثارية قبل إسلامية في الغالب. وتصادى في ذلك بدرجات ما هو من خارج المنطقة.

3– التبست في العلامتين السابقتين صياغة الهوية الروائية بالصياغة الأكبر للهوية الأكبر، ولكن في إهاب غربة ثقافية نخبوية متعالية على الواقع، ومقطّعة– بانتقائيتها– لأوصال التاريخ.

4– لكن الأمر لم يكن كذلك وحسب. إذ انطوت أيضاً– وأولاً– التجربة الحداثية الروائية العربية على علامات أكبر وأهم، مما يرسم اليوم ما أنجز منذ السبعينات.

ولئن كان الحديث يتواتر ويتعمق اليوم في أزمة الحداثة الروائية، وفي تشخيص منعطف روائي جديد نودع به هذا القرن العشرين، ونلاقي القرن الحادي والعشرين، ففي صلب الحديث تقوم العلامات– المنجزات، وبالتالي يقوم تطوير بعضها أو نقض بعضها أو اقتراح بعض جديد. ومن أجل ذلك تأتي هذه المحاولة في تقليب شأن الرواية والتراث السردي، فتقول:

1– استجابةً لحاجة الرواية الحداثية، ولحاجة الحداثة النقدية أيضاً، ولحاجة المناخ الثقافي

والاجتماعي والسياسي للسبعينات فصاعداً، أكبّ بعض من النقد على درس التراث السردي. وتتميز هنا مساهمات عبد الله إبراهيم وعبد الفتاح كيليطو وسعيد يقطين وآخرين.

ومع هذا الشغل النقدي انطوت الصفحة الأولى التي خطّتها بقيمة الريادة سهير القلماوي ونبيلة إبراهيم وسواهما، كما انطوى السؤال عن نسب هذا الفن الطارىء (الرواية) إلى التراث– لنتذكر فاروق خورشيد– ليقوم مقام ذلك الحفرُ في التراث السردي كاقتراح– أو كجزء من اقتراح– للهوية الروائية وللهوية العامة.

وعلى الرغم من قرب العهد فإنني أنتهز هذه السانحة لألحّ على نقد هذا الشطر من النقد، وبخاصة فيما يحاول بعضه من قسر المناهج النقدية– بطريفها وتليدها– على المتن السردي التراثي، وبالعكس، وبالتالي: على اشتغال الرواية العربية في هذا المتن.

2– في هذا الاشتغال تأتي لحظة ما من ذلك المتن، فترة زمنية محددة أو واقعة أو شخصية أو نص، أو بعض ذلك معاً، أو كله معاً، ولكن على النقيض من التجربة السالفة التي قد يكفي الترميز لها بجرجي زيدان.

■- لقد أخذ المتن التراثي السردي ينداح في دوائره العربية والإسلامية وفيما قبلها وفيما حولها.

وفي هذا السياق أخذ المتن التراثي السردي ينداح في دوائره العربية والإسلامية، وفيما قبلها وفيما حولها، وأخذ يقوم فهم آخر للرواية وللتاريخ، للتراث وللفن. ولعله يكفي للتدليل أن أذكر التفاعل النصّي بين الرواية والتراث، بدءاً مما سمته البلاغة في ذلك التراث بالاقتباس والتضمين، وقدماً عبر آفاق اللعب والتكسير والتشويه والنقل والحذف وسوى ذلك مما لا ينحدّ من طرائق التفاعل بين الروائي وغير الروائي (التناص) نشداناً للتكثير والتعددية والتهجين والتجريب في البناء واللغة والأسلوب.

***

## *ما العلل التي اعتورت التجربة الروائية في التراث السردي؟*

ربما كانت العلة الكبرى هي (وهم معارضة الأصل) ، سواء أكان تيمة أم سلبة. فتحت وطأة سحر ذلك الأصل التراثي برزت الواقعة أو الشخصية أو الأسلوبية أو المقتطف.. كزينة خارجية استعراضية. وتحت وطأة الواقع المعاصر برز البحث عن الحكمة والأمثولة والعبرة في الماضي، وبرز الهرب من الحاضر والراهن.

لكن الروايات التي برئت من ذلك خطّت سبيلاً آخر، هو ما يمضي به المنعطف الروائي الجديد في مغامرات أخرى تتأسس في القراءة النقدية الجديدة للواقع المعاصر وللتاريخ والفن.

وهنا ليست العبرة أو الأمثولة بغاية، أو على الأقل ليست بغاية كبرى ولا وحيدة. كذلك ليست غواية المستشرقين بغاية، ولا العالمية والترجمة إلى اللغات الأجنبية والفضائحية والطرافة الفولكلورية

وجلد الذات لتسلية الآخر. بل الغاية هي التعبير الخاص عن الشرط الخاص، وإنتاج معرفة روائية جديدة بوعي جديد وتقنية جديدة.

أما النقد الذي اشتغل على هذه التجربة فأمثل له بخلاصة جديدة لمحمد برادة، شخصت في تلك التجربة بحث الروائي عن تجديد للأشكال، وعن استثمار لبعض مكونات المتخيل الجماعي، مما استتبع حواراً بين عدّة مستويات من اللغة المتباعدة زمنياً، كما استدعى إعادة كتابة وتوظيف يمزجان الأبعاد الواقعية بالمناخات الفانتاستيكية والتركيب اللعبي. وهكذا صار تراث المحكيات العربية إنجازاً وإمكاناً في آن، لا يمكن للروائي العربي المعاصر أن يتجاهله، وإن كان التعامل معه لا يعني الاستنساخ(1) .

وقبل محمد برادة بأكثر من عشر سنين كان عبد الفتاح كيليطو قد كتب يطالب بدرس (السرد الكلاسيكي) كله، وليس الأدبي منه وحسب، وذلك للإفادة من التراث السردي في إبداع أنواع سردية جديدة، مما يعني تطعيم الأسلوب الذي تكتب به الرواية حالياً بالأساليب الكلاسيكية. بل (يجب) على الروائي أن يكون عالماً بكل الأساليب السردية، بحيث يجيد التصرف بها وتسخيرها لأغراضه، وهو ما بات يتطلب مجهوداً جباراً وتأنياً في الكتابة ووعياً عميقاً بأنه ليس هناك أسلوب بريء، وبأن على الروائي العربي البرء من الوهم القائل بأن السرد معدنه غربي(2) .

■- لقد بحث الروائي عن تجديد للأشكال وعن استثمار لبعض مكونات المتخيل الجماعي.

خلال عشر السنوات الفاصلة بين ما كتب هذان الناقدان كانت الرواية العربية تمضي من تجربتها الحداثية إلى منعطف جديد. وقد يكون ذلك هو مما مايز بين لغة الوجوب لدى كيليطو وبين مضي برادة إلى توظيف الأسلبة السردية التراثية من صيغ لغوية وتراكيب، في سياقات روائية تحيل على الحاضر، مع التشديد على أن مسألة استعارة اللغة لا تخلو من مزالق تتمثل في إعادة تكريس لغة اكتسبت تعبيريتها من سياق معين. لذلك ينص الناقد على أن إعادة استثمار اللغة التراثية تقتضي بناء روائياً يعمل على تحطيم شكليتها وإمدادها بأبعاد جديدة من خلال وضعها في علائق مجابهة وحوار مع لغة الحاضر (3) .

والأهم لدى برادة هو عنصر السردية la narrativité المستوحى من طرائق السرد التراثية، إذ سمح هذا الاستيحاء بتكسير القالب السردي المقتبس من نماذج تراثي، وأتاح للروائي أن يحقق ملامسة الشفوي والمكتوب من خلال كتابة تبرز التلفظ وتزاوج بين لغات الحديث والتأمل والوصف(3) .

***

– في بداية سبيلي إلى الكتابة والرواية استوقفتني – شأن كثيرين – رواية تلقب بالهولندي الطائر وهي تكتب هزيمة 1967. وكان يترجّع في قراءتي لهذه الرواية صدى اللعب الأسطوري في قصيدة ما للسياب أو لخليل حاوي. إنها رواية حليم بركات: عودة الطائر إلى البحر. وفي تلك

البداية، والخطى الأولى مطلع السبعينات فعلت في دخيلتي ما فعلت بعض قصص عبد السلام العجيلي وزكريا تامر ويحيى حقي عبر الصدى التراثي السردي فيها، مرة اللغة وأخرى بالعجائبي

وثالثة بطرائق السرد... وفي تلك الفترة ظهرت رواية تفكّك (بدائع الزهور في وقائع الدهور) لابن إياس وتراث السرد والهزيمة، وهي تكتب أيضاً هزيمة 1967، فاستوقفتني طويلاً. إنها رواية جمال الغيطاني: الزيني بركات.

قبيل ذلك حاولت اللعب بالصدى التراثي السردي الشرقي (التركي والفارسي) في رواية (ثلج الصيف) لكنها كانت محاولة أدنى بكثير ممّا أخذ يشغلني من أسئلة السرد التراثي والرواية. وبعد سنين عاودت المحاولة في رواية (المسلّة) عبر التراث العربي الإسلامي بخاصة، بيد أن الأسئلة ظلت أكبر بكثير، وظلت تكبر وأنا أضمرها وأتهيبها، على الرغم من محاولة ثالثة في رواية (هزائم مبكرة) عبر التراث الديني الشعبي الأقلياتي، حتى كتبت (مدارات الشرق)، وأخيراً (أطياف العرش).

في هذا المسار الذي يغطي أكثر من ربع قرن كنت أدقق في اشتغال سواي على التراث السردي وغير السردي من مفكرين وكتّاب وفنانين، وبخاصة: الروائيين، حيث تبدو اليوم بامتياز ريادة أميل حبيبي في (سداسية الأيام الستّة) والتي ستتعزز في (الوقائع الغريبة)، ليغدو لكاتبهما من بعد، عملاً إثر عمل، ذلك الصوت الروائي الخاص المجرب والمغامر والمجدد تأسيساً على التراث السردي والشعبي.

■- إن درس السرد الكلاسيكي كله وليس الأدبي منه فحسب استدعى أنواعاً سردية جديدة بما يعني التطعيم.

في الآن نفسه كانت تتوالى استلهامات- واستيهامات- الروائيين لألف ليلة وليلة، كما في (ألف ليلة وليلتان) لهاني الراهب و(ليال عربية) لخيري الذهبي و(ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ وسواهم. ومع (ألف ليلة وليلة) أخذت الدائرة التراثية السردية تتفجر في الرواية والرواية تتفجر بها، ومن العلامات الكبرى لذلك أعدد:

1- المتن التاريخي الذي اقتضى أن تكون الرواية بحثاً (كما نشدت ناتالي ساروت) سواء فيما قبل الكتابة أم بالكتابة. هل أذكّر ثانية بـ(الزيني بركات) أم بمعركة الزقاق لرشيد بوجدرة أم بمجنون الحاكم لسالم حميش أم بغرناطة رضوى عاشور أم بسلسلة أمين معلوف 0 وإن تكن مكتوبة أصلاً بالفرنسية- أم..؟

2- ومن هذا القبيل أيضاً هذه الظاهرة الروائية المتنامية في العقد الأخير، وبخاصة في سورية، حيث تعود الرواية إلى العقود المبكرة من هذا القرن أو إلى القرن الماضي، لترمّم الذاكرة وهي تسألها، فتسهم في إعادة صياغة أسئلة الراهن والمستقبل على وقع الهزائم المبكرة والمتأخرة مما عشنا منذ قرون حتى (غدٍ قريب).

3- في العلامتين السابقتين جرى استثمار عناصر سردية تراثية جمّة، من التضمين الصريح الذي جاء في (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف لمقتطفات من منامات الوهراني وحيوان الجاحظ وسواهما، إلى التناص الصريح وغير الصريح مع التراث الشعبي المكتوب والشفوي، الغنائي والحكائي والحكمي، إلى الجرأة الأكبر - نسبياً- على كتابة المدنّس وتفكيك المقدس، إلى الاشتغال على الديني الشعبي والصوفي في اللغة أو المخيلة أو الحكي أو السخرية، وبإطلاق المهمّش

والمقموع...

وقد يكون بعض التدليل على بعض ذلك في هذه الوقفة القصيرة مع هاتين الروايتين:

1- رواية (ترابها زعفران) لادوار الخراط ( 1986) والتي تجسّد المناخ القبطي المصري، بالرسم الدقيق للقداس ولتراتيل الشمامسة وتراتيل نشيد الإنشاد وسوى ذلك من طقوس وعلاقات ذلك المناخ التي كونت طفل الرواية- بطلها- ميخائيل، وحيث المناخ الديني الشعبي الإسلامي جذر أيضاً (ليالي رمضان) ...

لقد كان التراث السردي من مكونات هذه الرواية وطفلها، وبخاصة (ألف ليلة وليلة) التي أعطت للرواية عنوانها من قصة حاسب كريم الدين (الليلة 483) ، حيث يصف بلوقيا الجزيرة التي تسكنها ملكة الحيات: جزيرة عظيمة ترابها زعفران.

2- رواية (مقام عطية) لسلوى بكر ( 1986) والتي ترسم شيوع خبر انفلات نعش الست عطية من أيدي المشيعين، ثم ترسم رؤى الآخرين القديمة والتالية: الطالب الجامعي، الشيخ، زوجة صاحب العمارة، عالم الآثار .. وإذا بالرواية تحقيق صحفي تقوم به عزّة لمجلة الصباح، كرامات، امرأة نورانية، مقام، تنقيب في قبر امرأة عن كنوز الفراعنة، خرافة وعلم، ماضٍ وحاضر، مقدس ومدنّس، شعبي ورسمي، شفوي ومكتوب، وقصة طويلة أو رواية قصيرة.

■- رواية الهولندي الطائر كتبت عن هزيمة 1967. كما هي حال عودة الطائر إلى البحر.

لقد اخترت هاتين الروايتين لأمضي إلى شطر بعينه مما بين الرواية والتراث، هو شطر الديني الشعبي، والأدب الديني، الشفوي منه والمكتوب، وهو ما شغلني بما وسعت في (أطياف العرش) وقبلها في (مدارات الشرق) .

في هذا الشطر التراثي يتصادى من بعيد أو من قريب الراهن العربي الإسلامي في العقد الأخير بخاصة، على وقع انكفاء وإفلاس المشروعات الثقافية والسياسية القومية والماركسية والدينية، وعلى وقع الرد الشعبي الديني الملتبس بالارتداد القومي أو الماركسي، وبالقمع الدولتي العميم، وبالمشروع السياسي البديل المدجّج بالذبح والتكفير.

وفي هذا الشطر يتصادى إذن سؤال الراهن والمستقبل عبر إطلاق أسئلة المهمش والمقموع في معتقده وجسده وروحه وتاريخه ونظامه، وهي الأسئلة المحلية جداً والكونية جداً، والتي يتركّز لعبها بالعجائبي حين يتصل بالتراث المكتوب والشفوي وبالشعب، ويكسر احتكار النخبوي للرواية وللثقافة بعامة.

لقد مضى بعيداً ذلك العجائبي الذي قدمته القصة القصيرة ليغدو في الرواية شأناً خاصاً بها، يتسمى تارة أخرى بالغريب وثالثة بالفانتاستيك ورابعة بالغرابة وخامسة بالعجيب. أما بالنسبة لي فأوثر أن أدعو هذا الفعل الروائي بكتابة العجيب والغريب، حيث تبارح الكتابة الواقع الراهن، ويندفع بها ذلك السرّ أو الشيء الغريب الخفي إلى الحياة اليومية، فيثير - كما يعبر إدريس الناقوري- في

المتلقي الشك أو التردد أو الرعب، أي إنه يثير لعباً آخر ومخيلة أخرى وقراءة خاصة وجديدة.

وبالعودة إلى تودورف في (مدخل إلى الأدب العجائبي- 1970) سنرى أنه يجعل التردد شرطاً لازماً للفانتاستيك. وهذا التردد الذي يشعر به كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية في مواجهة حدث يبدو فوق طبيعي، يتوسّط بين جنسين أدبيين هما الغريب والعجيب.

ها هنا يلحّ عليّ أن أضيف أن ديمومة الاستبداد والقمع والعطالة الاجتماعية والفوات على كل مستوى، مما نعيش، تلتبس بالقوانين الطبيعية. ويمتد التردد بالكائن منا إذن في مواجهة ما يخلخل تلك الديمومة (من التاريخ إلى الحلم إلى الراهن) ، فيمتد العجيب والغريب إلى الواقع والراهن، ويكون للكتابة- كما ظهر في الرواية باطراد- أن تتوسّل التشويه أو المسخ أو التحول أو التشخيص للجماد وللحيوان كما للإنسان وللعلاقة.

■- لقد توالت وتتالت استلهامات واستيهامات الروائيين لموروث ألف ليلة وليلة.

لقد ميز تودوروف بين الخارق والعجيب والغريب، فالأخير يفسر العجيب عقلانياً، والعجيب يحتكره فوق الطبيعي دوماً، أما الخارق فيقوم في التردد المستمر بين الواقعي وفوق الواقعي، وهو بالتالي يحتفظ بعنصر واقعي كقطب تعارض داخلي. أما إدريس الناقوري فقد قدم الصياغة التالية: الفانتاستيك أداة فنية غير واقعية لتصوير واقع مرعب وغريب، والفانتاستيك يرتبط بالحاضر مقابل ارتباط الغريب بالماضي والعجيب بالمستقبل.

على أية حال، ومهما يكن من أمر (النظري) فالمعوّل هو على الكتابة والقراءة اللتين تصلان هذا الشطر من حديث الرواية والتراث بالراهن والمستقبل عبر العجيب أو الغريب أو الخارق أو الفانتاستيك، بألوانه الدينية أو اللعبية. ومن العلامات الكبرى لذلك توسّل الكتابة للقائل المهرج أو المجنون أو البهلول أو المجذوب أو الساحر، أي الشاذ، ولست أدري إن كان يحق لي أن أضيف: الشاعر، بمعنى ما.

***

تحت عنوان (من أعماق التراث إلى أقصى المعاصرة) كتب توفيق بكار عن محمود المسعدي: "ومعجزة المسعدي أنه استطاع أن يولّد اللغة التليدة دلالة طريفة، فعبّر عن روح العصر بكلام الأوائل، وعن معاني الثقافة العربية بلسان عربي مبين"( 4) وقصد بكار هو (العمل المعجز) : (حدّث أبو هريرة قال) الذي كتبه المسعدي عام 1939 ونشره عام 1973. لكن معجزة المسعدي عندي أكبر من هذا التشخيص اللغوي التراثي- المعاصر، فثمة ذلك الشكل السردي التراثي واللعب التخييلي اللذين أعاد بهما المسعدي صياغة لغة وبناء الأصفهاني أو التوحيدي أو الحديث النبوي أو على إيقاع هذا العصر.

ولقد مضت تجربة المسعدي الرائدة على يد التالين، فوقع منهم من وقع في وهم اللغة التراثية، وأبدع من أبدع في (القائل الغريب) مثل غادة السمان في (ليلة المليار) أو في تشذير السرد (الياس

خوري) ، فضلاً عما وعمّن ذكرت أو نسيت، وبفضل ما تحقّق يكبر الوعد في أن تبقى تجربة الرواية والتراث السردي كما الكتابة: أبو براقش، ذلك الطائر الذي تذكره مقامات الحريري، والذي كيانه هو التغير ، فلا جدوى من تركيب صورة له من صوره المتفرقة سوى بعض الفهم المحفّز على الإبداع(5) .

❒

■ إن ديمومة الاستبداد والقمع والعطالة الاجتماعية والسياسية تلتبس بالقوانين الطبيعية.

❒ الهوامش:

1) أسئلة الرواية أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء 1996، ص37- 38.

2) الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت 1982، ص.191

3) أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص80- 81.

4) دراسات في القصة العربية، مجموعة من الكتاب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1986، ص.174

5) انظر: الأدب والغرابة، مذكور. ومن أجل (القاتل الغريب) وسواه من مفاصل تجربة الرواية والتراث السردي، (وبخاصة: كليلة ودمنة، المقامة) تحسن العودة إلى هذا الكتاب.

❒❒❒

# 2˘ ŬƷŹiY‡ ʂƷŹi
# FŇƀ üFƃŭ ƟŹiLƾ

**د. عبد النبي اصطيف**

للنص الأدبي، الذي تتجسد التجربة الإبداعية للكاتب من خلاله، شؤون داخلية وأخرى خارجية؛ فأما الشؤون الداخلية المتصلة ببنيته ولغته وصوره ودلالته وموقعه في التقليد الأدبي Literay Tradition الذي ينتمي إليه وما شابه ذلك فأمور توكل عادة إلى النقد الأدبي والأسلوبيات والبلاغة وتاريخ الأدب، وأما الشؤون الخارجية المتصلة بتماسه مع عناصر ومكونات ومؤثرات تنتمي إلى الآخر The Other فأمور تحال على الدراسة المقارنة للأدب أو ما يعرف- عادة- بالأدب المقارن، هذا الحقل المعرفي الحديث العهد نسبياً في عالم الدراسة الأدبية.

**■- الشعر العربي الحديث يدير وجهه نحو الآخر والعصر والحياة أكثر من التقليد.**

والواقع أن فسحة تماسّ هذا النص مع الآخر تتفاوت تفاوتاً كبيراً بين نص وآخر، إذ يمكن لها أن تمتد وتتسع وتغدو مُحدِّداً رئيسياً من محدِّداته، بل ربما بلغت درجة السيادة أو الهيمنة( 1) فيه؛ ويمكن لها من ناحية أخرى أن تضيق وتكون مجرد مكوّن صغير لا يعدو الإشارة Reference التي تعكس جزءاً من التكوين الثقافي للكاتب. وعندما يكون هذا التماس واسعاً وشاملاً ويبلغ درجة ترك بصمات واضحة على النص، يجد دارس الأدب نفسه ميالاً إلى الاستعانة بالمنهج المقارن في الدراسة، ولربما ألفاه، في بعض الأحيان، ضرورة لازبة تمليها طبيعة المادة المدروسة نفسها. فدارس الأدب العربي الحديث مضطر، على سبيل المثال، إلى تبني هذا المنهج بسبب من طبيعة هذا الأدب الذي ولد في حضن المواجهة الشاملة مع الآخر. ذلك أن أجناس هذا الأدب المختلفة كالقصة القصيرة، والرواية، والسيرة (بما فيها السيرة الذاتية) والمسرحية والمقالة أجناس مستوحاة من التقاليد الأدبية الأوربية، على الرغم من أن هناك من يجهد نفسه بطائل، وبغير طائل على الأغلب، في البحث عن جذور لها في تقاليدنا الأدبية الكلاسية. وهذا أمر مشروع ومتفهم ، إلا أنه غير مجدٍ، لأن الإنتاج الأدبي العربي في هذه الأجناس الحديثة العهد فيه إنتاج حفزته أساساً عملية المواجهة مع الآخر، وهو أوربا في هذه الحالة، إذا ما رغبنا في شيء من التحديد- هذه المواجهة المتعددة الوجوه والأبعاد والمستويات والتي استغرقت جميع وجوه الحياة العربية الحديثة والمعاصرة.

وإلى جانب هذه الأجناس الأدبية المستلهمة من التقاليد الأدبية للآخر، فإن الشعر العربي الحديث- هذا الجنس الأدبي العريق- شعر يدير وجهه نحو الآخر والعصر والحياة أكثر مما يدير

وجهه نحو التقليد العربي الكلاسي الممتد أكثر من خمسة عشر قرناً. وحسب المرء أن يشير هنا إلى أن لغة الأدب العربي الحديث، أو أداته الأساسية، لغة متأثرة إلى حد بعيد بلغات الآخر، وثمة وجوه أخرى من التأثير تشمل فيما تشمل البنية الكلية للعمل الأدبي العربي الحديث، والبنى الصغرى المكونة له، والعناصر المشكلة لهذه البنى الصغرى، والتقنيات الفنية المختلفة، والتجربة الإنسانية الأجنبية، والمؤثرات الفكرية والفنية والنفسية العامة التي تتجلى عادة من خلال تأثير المناخ العام السائد في مرحلة معينة أو حقبة معينة أو ما سماه توماس، س، كون Thomas S. khun بالمجال أو الأنموذج "Paradigm" في كتابه العظيم بنية الثورات العلمية، وغير ذلك مما يجعل اللجوء إلى المنهج المقارن في دراسة الأدب العربي الحديث ضرورة منهجية ملحّة(2) .

## ■ مصطلح الأدب المقارن:

■- اللغة الفرنسية عنت بمفهوم الأدب الدراسة الأدبية حتى شاع مصطلح الأدب المقارن.

ولكن ما المقصود بمصطلح "الأدب المقارن" أو الدراسة المقارنة للأدب كما يفضل أن يدعوه بعضهم، أو المنهج المقارن في دراسة الأدب كما هو في جوهره؟

ليس مصطلح "الأدب المقارن( 3) " العربي أكثر من ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي Littérature Comparée والمصطلح الإنكليزي Comparative Literature، ولذلك فإن تلمس دلالاته لا يمكن أن يتم بمعزل عن أصول هذه الدلالات في الثقافة الغربية الحديثة التي طوّرت هذا الحقل المعرفي النوعي استجابة لطبيعة آدابها، وأصولها، والصلات المتبادلة فيما بينها.

وربما كان من الأهمية بمكان الإشارة بادىء ذي بدء إلى أن الكلمة الأولى من المصطلح المترجم عن الفرنسية والإنكليزية وهي "الأدب" لا تعني، كما يمكن أن يتبادر للمرء للوهلة الأولى، الأدب بوصفه واحداً من الفنون الجميلة Fine Arts وإنما دراسته ومعرفته.

فعندما استعملت اللغة الفرنسية كلمة "Littérature" كانت تعني بها "الدراسة الأدبية" ( 4) ، وهو معنى حافظت عليه حتى العقود الأولى من القرن التاسع عشر حينما شاع مصطلح "الأدب المقارن" (5) في فرنسا على يد أبل- فرانسوا فيلمان Abel- Francios villemain إثر نجاح المساق الذي أعطاه في السوربون في أواخر العشرينات نجاحاً منقطع النظير حفزه على نشر مادته في أربعة أجزاء تحت عنوان صورة الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر في العام الدراسي 1828- 1829.

أما اللغة الإنكليزية فقد تأخر المصطلح فيها أساساً لأنها لم تكن تحبذ جمع الكلمتين "الأدب" و"المقارن" في تعبير واحد بعد أن فقدت كلمة "الأدب" معناها القديم وهو "معرفة الأدب أو دراسته( 6) ". ذلك أن كلمة "الأدب" Literature كانت تعني حتى أواخر القرن الثامن عشر "دراسة الأدب".

ومعنى هذا أن مصطلح "الأدب المقارن" في الفرنسية والإنكليزية يشير في حقيقته إلى "دراسة الأدب المقارنة" أو "الدراسة الأدبية المقارنة". وربما كان هذا ما جعل الأستاذ لين كوبر lane Cooper يرفض تسمية القسم الذي كان يرأسه في جامعة كورنل بالأدب المقارن ويصر على دعوته بـ" الدراسة

المقارنة للأدب" (7) ، بسبب تخوفه من أن يفهم منه ما تعنيه كلمة الأدب من فن جميل.

مهما كان الأمر فإن مصطلح "الأدب المقارن" (أو ما ينبغي أن يترجم بالدراسة الأدبية المقارنة، أو دراسة الأدب المقارنة، أو الدراسة المقارنة للأدب) يعني في الثقافة الغربية، فيما يعنيه، ما يلي:

### 1- دراسة الأدب اللغوي:

ولا سيما "موضوعات الحكاية الشعبية، وهجرتها، كيف ومتى دخلت الأدب "الأرقى" " Higher" "الفني" "Artistic"(8) . والحقيقة أن هذا المفهوم أقرب ما يكون لمفهوم الأدب الشعبي. وعلى الرغم من أن دراسة الأدب الشفوي جزء لا يتجزأ من البحث الأدبي، وأن الكثير من الأجناس والموضوعات ذات منشأ شعبي، وأن هناك مفردات شعبية كثيرة تطورت عن الأدب المكتوب، فإن هذا المفهوم للأدب المقارن ظل محصوراً بأوربا ولا سيما الشمالية منها. و"لم يتجاوزها إلى المناطق الأخرى في العالم وكان الإقبال عليه أشد في المرحلة الأولى لنشأة الأدب المقارن، وهو يؤلف اليوم رافداً جزئياً من روافد المفهوم المقارني"(9) .

■- مصطلح الأدب المقارن يشير في حقيقته إلى دراسة الأدب المقارنة أو الدراسة الأدبية المقارنة.

### 2) دراسة الصلة بين أدبين أو أكثر:

وهو مفهوم ترسخ على يد أتباع المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن التي عنيت بـ"مسائل مثل السمعة والتوغل، التأثير والشهرة، لغوته في فرنسا وإنكلترا، ولأوسيان وكارلايل وشيلر في فرنسا. وقد طوّرت منهجية تمضي إلى أبعد من جمع المعلومات المتصلة بالمراجعات والترجمات والتأثيرات، لتدرس بتمعن الصورة، ومفهوم مؤلف معين في زمن معين، وعوامل متنوعة من عوامل النقل كالدوريات، والمترجمين، والصالونات، والرحالة، والعامل "المتلقي" والجو الخاص، والحالة الأدبية التي استورد فيها المؤلفَ الأجنبي. والحصيلة أن الكثير من الدلائل على الوحدة الوثيقة للآداب الأوربية قد روكم، وأن معرفتنا "بالتجارة الخارجية" للأدب قد نمت بما لا يقاس"(10) .

وقد واجه هذا المفهوم اعتراضات كثيرة منها صعوبة انبثاق نظام متميز من مثل هذه الدراسات؛ ومنها أن المقارنة بين الآداب، إذا كانت معزولة عن الاهتمام بمجمل الآداب القومية، تميل إلى أن تقصر نفسها على مشكلات خارجية كالمصادر والتأثيرات والسمعة والشهرة؛ ومنها أنها لا تسمح للباحث بتحليل العمل الفني الفردي أو الحكم عليه، أو أن يتدبّره بوصفه كلاً معقداً.

### 3- الأدب العالمي " World Literature":

أو Weltliterature وهو مصطلح كان غوته أول من استعمله عام 1827 في معرض تعليقه على اقتباس فرنسي لمسرحيته تاسو( 11) وقد انتقل عنه إلى سائر اللغات. ويبدو أن غوته "كان

يفكر في أدب عالمي موحد تختفي فيه الفروق بين الآداب الفردية، مع أنه كان يعرف أن ذلك سيكون بعيداً تماماً"(12) . فقد استعمله ليشير به إلى "زمن تغدو فيه كل الآداب أدباً واحداً. إنه مثال توحيد كل الآداب في تركيب واحد عظيم، حيث تؤدي كل أمة دورها في اتّساق عظيم. ولكن غوته نفسه رأى أن هذا مثال بعيد جداً، وأنه ليس ثمة من أمة ترغب في التخلي عن فرديتها"(13) .

ومع أن مصطلح "الأدب العالمي" يعني ضمناً "أن الأدب ينبغي أن يدرس في القارات الخمس كلها، من نيوزيلاندة إلى إيسلندة"( 14) (وهو أمر لم يدر بخلد غوته نفسه) ، فإنه يستعمل كذلك ليشير إلى "الذخيرة العظيمة للآثار الكلاسيّة من أمثال هوميروس ودانتي وثيربانتس وشكسبير وغوته الذين امتدت شهرتهم إلى كل أنحاء العالم، ودامت زمناً معتبراً. أي أنه يغدو "مرادفاً للروائع master pieces، لمختارات من الأدب الذي له مسوغه النقدي والتربوي ولكنه لا يستطيع، إلا بشق النفس، أن يرضي الباحث الذي لا يستطيع أن يقصر نفسه على القمم، إذا ما أراد أن يفهم السلاسل الجبلية كلها"(15) .

■- يعني الأدب المقارن فيما يعني، دراسة الأدب الشفوي. ودراسة الصلة بين أدبين. والأدب العالمي والأدب العام.

وفضلاً عما تقدم فإن قبول حكم الزمن بخلود أثر أدبي ما يعني ضمناً أن الأدبين الحديث والمعاصر مستبعدان من دائرة الأدب العالمي. وكذلك فإن كثيراً من الكتاب يبلغون مرتبة سامية جداً في بلدهم دون أن ينالوا الحظوة الكافية خارج وطنهم.

مهما كان الأمر فإن هذا المفهوم يظل يستند في جوهره إلى اعتبارات تربوية وتعليمية في سيرورته واستعماله على نطاق واسع في العصر الحديث، أكثر مما يستند إلى أسس تتصل بطبيعة الآثار الأدبية نفسها. ويبدو أنه قد طُوّر محاولة لتجنب الاعتراضات الآنفة الذكر على المفهوم الفرنسي للأدب المقارن، كما أن له تاريخه وظروفه الخاصة به التي حكمت مدلولاته وتطورها، ولا يمكن بحال من الأحوال المطابقة بينه وبين مصطلح "الأدب المقارن"

## 4ً- الأدب العام General Literature:

وهو مفهوم يعود إلى مطلع القرن التاسع عشر وأول من ألقى دروساً فيه هو نيبوميسين ليمرسييه Nepomucene Lemercier الذي نشر محاضراته عام 1817 تحت عنوان "Cours analytique de littérature generale" "مساق تحليلي للأدب العام". و"كان موضوع دروسه عاماً، بمعنى أنه اهتم فيها بالأجناس الأدبية وبتطورها. كما أنه رسم لوحة شاملة، ذكر فيها تواريخ أكثر الآداب العالمية المعروفة"(16) . ويمكن للمرء أن يشير في هذا السياق إلى جهود كل من الدانماركي جورج براندس Georg Brandes ( 1842- 1927) ، والألماني هرمن هتنر "Hermann Hettner" (17) والإنكليزي جيمس مونتغمري James Montgomry (18) ، والفرنسي بول هازار Paul Hazard (1878-1944) .

والمفهوم يعني أساساً "فن الشعر" أو "الشعرية" " Poetics" أو نظرية الأدب الداخلية، أو بعبارة

أخرى الأعراف والنظم والقوانين والقواعد والمقاييس والمعايير والقيم المستمدة من داخل الأدب والتي تشكل في مجموعها نظاماً متكاملاً يحكم إنتاج الأدب واستهلاكه في جنس أدبي معين، أو مجموعة من الأجناس الأدبية في عدد من التقاليد الأدبية القومية، أو في واحد منها.

ولكن الباحث المقارني الفرنسي المشهور بول فان تيغم Paul Van Tieghem استعمله لاحقاً لمن تقدم ذكرهم في معرض سعيه لتحديد أكثر دقة ووضوحاً لمصطلح الأدب المقارن، وهو يعني به شيئاً محدداً وهو "الأبحاث التي تتناول الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب"(19) .

وميدانه كما يوضحه في كتابه الأدب المقارن:

"هو الظاهرات الأدبية التي تنتسب إلى عدة آداب معاً. ولهذه الدراسة فائدة جليلة، فنحن لا نستطيع أن نفهم هذه الآداب في تفصيلاتها اللامتناهية ومظاهرها القومية، إلا إذا درسناها في أول الأمر جملة واحدة، في خصائصها العالمية. إلا أن لهذه الدراسة، فضلاً عن ذلك، شأناً عظيماً في ذاتها، فهي توضح الروابط الروحية التي تجمع عدداً كبيراً من الناس من أبناء جيل واحد. فللأدب العام إذن فائدة مزدوجة، فهو أولاً يساعد المؤرخ الأدبي لأمة واحدة أن يفهم المؤلِّف أو الكتاب الذي يدرسه على نحو أكمل وأعمق، وذلك إذ يراه منغمساً في الجو الأدبي العالمي الذي ينتسب إليه، وهو ثانياً بحد ذاته من أعمق فروع الدراسات التاريخية وأبعدها أثراً"(20) .

■- إن الأدب العام لا يريد أن يحل محل التاريخ الأدبي لمختلف الشعوب.

ولأن "الأدب العام يهدف إلى جمع ما فرقته المناهج الأخرى". فهو "إذن أدنى إلى الدقة والتجريد في آن معاً". وهكذا فإنه "يدع لمؤرخي الآداب القومية كل ما هو معزول (شخصياً كان أو محلياً) ، وما ليس له صدى في خارج حدوده، وكل ما هو ذو طابع فردي خاص بالمؤلف أو بأدب واحد بعينه، مهما يكن ذا قيمة عظيمة في ذاته، وكل ما هو من اختصاص التاريخ الأدبي البيوجرافي أو السيكولوجي.

ويدع للأدب المقارن الذي يدرس ما بين أدبين أو أديبين من علاقات، يدع له الكلام المفصل في الاتصالات والتقليدات والمصادر والترجمات، ويدع له الحديث عن انتشار المؤلفات ودور الوسطاء بين شعبين. إلا أنه يستفيد دائماً من الوقائع التي تكتشفها أو توضحها تواريخ الآداب القومية، وينتفع بما ينتهي إليه الباحثون من تحليلات للأفكار والعواطف. وينتفع كذلك بالنتائج التي يخلص إليها الأدب المقارن؛ فإن هذه المبادلات الفكرية والفنية، وهذا التأثيرات، وهذه الاستجابات أو ردود الفعل، هي وقائع ذات قيمة كبيرة، يخرجها من عزلتها، ويقربها من وقائع أخرى شبيهة لها، ويمزجها بعضها ببعض، ليخرج من ذلك كله بمركبات شاملة"(21) .

وباختصار شديد:

"إن الأدب العام لا يريد أن يحل محل التاريخ الأدبي لمختلف الشعوب، ولا أن يحل محل الأدب المقارن. فإنما هو يمشي إلى جانبهما ووراءهما، يبني مركّباً آخر مختلفاً في نموذجه عن

مركباتهما. فبينما يقدم لنا تاريخ الأدب الواحد صورة لتطور الأدب من نطاق ضيق عرضاً، ممتد طولاً أو زماناً، وتقدم لنا أمهات كتب الأدب المقارن صورة عن تأثير كاتب في كاتب أو أدب في أدب إبان فترة طويلة، فإن الأدب العام يتناول ظاهرات أوسع رقعة لكنها أقصر مدة"(22) .

ولم يكتف فإن تيغم بدعوته هذه، بل طبقها في كتابه المشهور : "التاريخ الأدبي لأوربا وأمريكا منذ عصر النهضة حتى يومنا هذا" Histoire Littéraire de L'Europe et L'Amerique de la Renaissance à nos jours، الذي صدر عام 1941(23) .

وهكذا يتبين بوضوح أن هذا المفهوم لا يتماهى مع مفهوم الأدب المقارن. مع أنه بلاشك يحتفظ بصلات وثيقة به، ويمكن أن يتبادل معه الكثير من الفوائد في تعميق فهمنا لهذه الظاهرة الإنسانية المعقدة التي نسَمِها بالأدب.

■- من المهم دراسة الأدب من منظور عالمي، ومن خلال الوعي بوحدة كل التجارب الأدبية والعمليات الخلاقة.

"5- "دراسة الأدب خلف حدود بلد معين، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومناطق أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة أخرى وذلك من مثل الفنون (كالرسم والنحت والعمارة والموسيقى) والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية (كالسياسة والاقتصاد والاجتماع) ، والعلوم، والديانة، وغير ذلك. وباختصار هو مقارنة أدب معين مع أدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمناطق أخرى من التعبير الإنساني"(24) . وهو المفهوم السائد اليوم لدى باحثي الأدب المقارن الأمريكيين ولا سيما هنري، هـ، رماك الذي بلور مفهومه على مدى عشر سنوات، واستطاع من خلاله أن يتجاوز الكثير مما يوجه إلى المفهوم الفرنسي الذي يغرق في إيمانه بالمركزية الأوربية، وفي استبعاده للنقد الأدبي، ومسائل الحكم والتقويم، وفي الانشغال بمسائل التأثر والتأثير وما شاكلها.

"6- دراسة الأدب من منظور عالمي، ومن خلال الوعي بوحدة كل التجارب الأدبية والعمليات الخلاقة. وهو أمر آمن به ودعا إليه كبير مؤرخي النقد الحديث وأشهر المعنيين بدراسة المصطلحين الأدبي والنقدي في القرن العشرين رينيه ويليك Rané Wellek الذي كتب في نظرية الأدب أن "الأدب واحد، كما أن الفن واحد، والإنسانية واحدة"( 25) . وهو يعني به "دراسة الأدب مستقلاً عن الحدود اللغوية والعرقية والسياسية"(26) لأنها حدود مصطنعة مفروضة على الأدب من خارجه، والأعمال الأدبية معالم لا وثائق وهي في متناولنا الآن وتتحدانا لأن نفهمها. ولذا فإننا نراه يكتب في بحثه القيم "الأدب المقارن اسمه وطبيعته" وبعد استعراضه لمختلف تعريضات الأدب المقارن ومسوغات وجوده:

"وأخيراً فقد رؤي أن الأدب المقارن يمكن أن يُدافع عنه ويُعرَّف على النحو الأفضل بمنظوره وروحه أكثر مما يدافع عنه ويُعرَّف بأي فصل مصطنع ضمن الأدب. إنه يدرس الأدب كله من منظور عالمي، وبوعي بوحدة كل الإبداع والتجربة الأدبيين. إن الأدب المقارن بهذا التصور هو

دراسة الأدب مستقلاً عن الحدود اللغوية والعرقية والسياسية. ولا يمكن قصره على منهج واحد: فالوصف وتحديد الخصائص، والتفسير، والسرد، والشرح، والتقويم تستعمل في إنشائه بمقدار استعمال المقارنة. ولا يمكن للمقارنة أن تُقصَر على الصلات التاريخية الفعلية. فقد يكون هنا من القيمة، كما

■- إن دراسة الأدب المقارن هي دراسة الأدب مستقلاً عن الحدود اللغوية والعرقية والسياسية.

ينبغي لتجربة اللغويات الحديثة العهد أن تُعلّم باحثي الأدب، في مقارنة ظواهر كاللغويات أو الأجناس المنقطعة بعضها عن بعض تاريخياً ما لدراسة التأثيرات القابلة للاكتشاف من دليل القراءة أو التماثلات. إن دراسة طرائق السرد، أو الأشكال الغنائية، الصينية، والكورية، والبورمية، والفارسية مسوغة بالتأكيد مثل دراسة الصلات العارضة بالشرق ممثلة برواية فولتير "يتيم الصين" Orphelin de la Chine". ولا يمكن للأدب المقارن أن يُقصَر على التاريخ الأدبي، مع استبعاد للنقد والأدب المعاصر. إن النقد، كما حاججت مرات كثيرة، لا يمكن أن ينفصل عن التاريخ، لأنه ليس هناك حقائق محايدة في الأدب. إن مجرد القيام بالاختيار من ملايين الكتب المطبوعة هو فعل نقدي، واختيار السمات أو الوجوه التي يمكن لكتاب ما أن يعالج في ضوئها هو، على نحو مماثل، فعل من النقد والحكم. إن محاولة إقامة عوائق دقيقة بين دراسة التاريخ الأدبي والأدب المعاصر آيلة لا محالة إلى الإخفاق: فلم يشكّل تاريخ محدد أو حتى موت مؤلف تحليلاً مفاجئاً لمحرّم؟ قد يكون من الممكن فرض حدود كهذه في نظام التعليم الفرنسي المركزي، ولكنها غير حقيقية في سواه. وكذلك فإنه لا يمكن للمقاربة التاريخية أن تُعدّ المنهج الوحيد الممكن حتى في دراسة الماضي السحيق. فالأعمال الأدبية معالم لا وثائق. وهي قابلة للتناول على الفور بالنسبة إلينا الآن، وتتحدانا لنسعى إلى فهم يمكن أن تبرز فيه معرفة الخلفية التاريخية أو المكان، ولكن ليس على نحو استبعادي أو شامل. إن فروع الدراسة الأدبية الرئيسية: التاريخ، والنظرية، والنقد يستدعي بعضها بعضاً، كما لا يمكن لدراسة الأدب القومي أن تنفصل عن كلية الأدب totality of literatur، على الأقل بوصفها فكرة. إن الأدب المقارن يستطيع أن يزدهر، وسوف يزدهر إذا ما تخلى عن الحدود المصطنعة وأصبح، ببساطة، دراسة للأدب"(27) .

***

## *نحو منظور عربي في الدراسة المقارنة*

مهما كان الأمر فإن الأمر ربما مال إلى الاعتقاد بصحة توجه ويليك. فالهدف الرئيسي من الدراسة الأدبية هو مواجهة التجربة الإبداعية للكاتب واستيعابها على نحو شامل ومتعمق معاً، وهذا لا يتأتى إلا من خلال أخذ الصلة الخارجية لهذه التجربة بعين الحسبان دون أن يعني ذلك انشغالاً مستغرقاً بها يحول بين المرء ومقاربته للتجربة الأدبية بوصفها كلاً متكاملاً أنتجه كائن بشري بكلية، ذلك أن الإنسان الواحد، وما ينتجه واحد سواءً أكان فكراً أم فناً أم أدباً. إن دراسة النص الأدبي دراسة تمليها طبيعته ومكوناته وحدوده وصلاته ووظيفته تعني دراسة صلاته الخارجية ضمن سياق هذا الكل الذي يمنحه هويته ودوره في المجتمع الإنساني.

وعلى أي حال فإن فهماً متعمقاً لروح نظرية الأدب المقارن في الثقافة الغربية وتطورها وما خضعت له من تحولات نتيجة ما وُجّه إليها من نقد داخلي وخارجي ولا سيما في العقود الثلاثة الأخيرة يشير إلى ضرورة قيام الدراسة الأدبية المقارنة، أو الدراسة المقارنة للأدب، على جملة من

الأسس ربما كان من أبرزها خمسة هي:

### أ- إقامة الدليل الداخلي Internal Evidence

أو ما يمكن أن يسمى بالدليل النصي Textual Evidence على الصلة الخارجية للنص المدروس، أو تحديد نقطة التماس مع الآخر في النص نفسه. ذلك أن هذه الصلة الخارجية مع الآخر، سواء أكان ذلك في مجال الأدب أم الفن أم الفكر أم الثقافة أم غيرها، هي مسوغ الدراسة المقارنة أصلاً مهما بلغ نفور المرء من مسألة التركيز على التأثر والتأثير، والتداين، في الأدب المقارن، والتي كثيراً ما قُرّع أنصار المدرسة الفرنسية في فرنسا وخارجها لإلحاحهم عليها. ولولا وجود هذه الصلة لاتخذت الدراسة الأدبية للنص منحى آخر غير المنحى المقارن. إن طبيعة النص المدروس هي التي تملي في نهاية المطاف المدخل الأمثل لدراسته، ووجود هذه الصلة مع نتاج الآخر في هذا النص هو ما يحتم مقاربته من منظور مقارن.

■- لا يمكن للأدب المقارن أن يُقصر على التاريخ الأدبي مع استبعاد للنقد الأدبي والأدب المعاصر.

وربما كان من المهم في هذا الموضع الإشارة إلى التنوع الهائل لأشكال هذه الصلة الخارجية في النص، لأنها يمكن أن تكون في لغته أو في صوره، في بنيته الكبرى أو في بناء الصغرى المكوّنة لها، في بنيته السطحية أو في بنيته العميقة في موضوعه أو في مضمونه، في شخصياته أو في جوّه العام، أو في أي جانب من جوانبه أو وجوهه أو مكوناته أو عناصره...؛ لا يهم شكلها بمقدار ما يهم وجودها ودورها ووظيفتها في الكلّ الذي يشكله العمل الأدبي. وبالطبع فإن المسألة ليست مسألة سعي حثيث لاصطياد هذه الصلة الخارجية في النص بأي ثمن، حتى ولو كان ليُّ عنق النص وتحميله مالا يحتمل من الدلالات بمقدار ما هي الاستجابة لطبيعة هذا النص ومقاربته على النحو الذي يكفل وضع اليد الأكثر شمولاً واستيعاباً على مستوياته المختلفة، أو تغطيته على نحو تام كما يرى رولان بارت.

### ب- إقامة الدليل الخارجي External Evidence:

فالدارس المقارن لا يكتفي بالدليل الداخلي أو النصي أو بنقطة التماس مع الآخر في النص المدروس، بل يعززه بالدليل الخارجي أو الدليل فوق النصي Extra- textual على صلة منتجه مع الآخر أو تماسه معه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، يلتمسه من الوثائق والوقائع والسجلات المتصلة بالتاريخ الثقافي الخاص بالأدب القومي، أو بالأدب الوسيط، أو بأدب الآخر.

وسبب الاهتمام بهذا الدليل الخارجي هو أن بعضهم يُرجع النوع الأول من الأدلة إلى تشابه ظروف التكوين الثقافي لصاحبي العملين المقارنين، أو إلى تأثر العملين ذاتيهما بعمل ثالث مشترك، أو إلى توارد الخواطر أو التشابه في الطبيعة الإنسانية وما شابه ذلك من حجج سرعان ما تنهار وتتداعى بمجرد إشهار سيف الدليل الخارجي الذي يقطع بوجود الصلة مع الآخر، ويفسح المجال

لقبول هذه الصلة ودراستها وتبين دورها ووظيفتها، ومن ثم دلالاتها، وغير ذلك مما يعمق فهمنا للنص موضع النظر، إذ هو الهدف الأول والأخير من الدراسة الأدبية.

ومن الجدير بالذكر أن هذا الدليل الخارجي يمكن أن يستمد من الوقائع والوثائق والسجلات والتاريخ الشخصي لمنتج النص، مثلما يمكن أن يستند إلى الوثائق والوقائع والسجلات الخاصة بالتاريخ الثقافي لأمته وأدبها وفنها وفكرها وثقافتها وغير ذلك من إنتاج حضاري، أو تلك المتصلة بأمة الآخر وما أنتجته في مختلف الميادين، أو بأمة ثالثة قامت هي أو فرد أو جماعة منها بدور الوسيط في هذه الصلة القائمة في النص المدروس والآخر. والمهم في الأمر أن يشفع الدارس الأدبي المقارن دليله النصي بدليل فوق نصي، ودليله الداخلي بدليل خارجي، يؤكد الثاني منهما الأول، ويعززه ويجعل مناقشته ضرباً من مناقشة الحقائق والوقائع بعد أن كان مجرد افتراض محتمل أو ممكن.

■-الهدف الرئيسي من الدراسة الأدبية هو مواجهة التجربة الإبداعية للكاتب واستيعابها على نحو شامل ومتعمق أيضاً.

### ج- وضع الدليلين الداخلي والخارجي في السياق الدال :

وثالث هذه الأسس هو وضع الدليلين الداخلي والخارجي، النصي وفوق النصي، على الصلة بين النص المدروس والآخر في الإطار الذي يكشف عن أهمية هذه الصلة. فالسياق Context الذي تم فيه تماس النص الأدبي المدروس مع العنصر الأجنبي هو الذي يحدد في النهاية دلالة هذا التماس وأهميته وحوافزه ودوره ووظيفته في هذا النص.

وتأتي أهمية هذا الأساس من كونه أفضل سبيل لتوضيح وثاقة صلة هذا التماس بالتطورات الداخلية التي خضع لها التقليد الأدبي الذي ينتمي إليه النص المدروس، وبغيرها من التطورات الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية وما إلى ذلك من متغيرات في المجتمع الذي أنتج فيه هذا النص.

وربما كان في هذا المسعى إلى وضع الدليلين الداخلي والخارجي في سياقهما الدال أفضل رد على مناهضي المنهج المقارن في الدراسة الأدبية الذين يشككون في جدوى الكشف عن صلة ما بين نص أدبي ما ومؤثر أجنبي ما، ولاسيما عندما يكون النص الأدبي والمؤثر الأجنبي، أو أي منهما، من الأعمال المغمورة، أو لكتاب ليسوا من الدرجة الأولى؛ ويزعمون أن ما يبذل من وقت وجهد في التدليل على هذه الصلة داخلياً وخارجياً لا يعدو كونه ضرباً من البحث في التاريخ الثقافي والعلاقات الثقافية بين الأمم الذي لا يقدم ولا يؤخر في تقويمنا لآدابها، على الرغم من أهميته بوصفه جزءاً من التاريخ العام؛ ويسألون عن فائدة التدليل على تأثر كاتب مغمور ما من أوربة الغربية مثلاً بعمل أدبي ياباني، وعن جدوى الحديث عن صلة فرنسية ما أو إنكليزية في عمل أدبي إفريقي ربما كان غير مقروء، ولا معروف، خارج حدود وطنه.

والحقيقة أن أهمية الصلة بين النص الأدبي المدروس والمؤثر الأجنبي، مهما كان موقعهما أو

منزلة مؤلفيهما في ثقافتيهما، لا تتضح إلا بوضع هذه الصلة في سياق أوسع من التطورات الأدبية وفوق- الأدبية- المحلية، والوطنية، والإقليمية، وربما العالمية- لأن هذا السياق وحده كفيل بالكشف عن معناها ودلالاتها. فالصلة اليسارية، الماركسية وغير الماركسية، التي يتبينها المرء في مجلة الطليعة السورية في الثلاثينات من هذا القرن، لا تعني الكثير لدارس الأدب العربي الحديث في سورية الدولة الخاضعة للانتداب الفرنسي ما لم توضع في إطار التطورات الداخلية (الأدبية وفوق الأدبية) في سورية في ذاك العقد، والتطورات الداخلية (الأدبية وفوق الأدبية) المزامنة لها في فرنسة (الدولة المنتدبة من جانب عصبة الأمم على سورية) ، والمناخ العام في أوربة في تلك المرحلة، ولاسيما فيما يتعلق بانتشار الأفكار اليسارية في مختلف أنحائها وانعكاس هذا كله على العلاقات السورية- الفرنسية في مختلف المجالات بشكل عام، وفي سنوات تسنّم الجبهة الشعبية للحكم في باريس بشكل خاص. وقل الشيء نفسه في الصلة الوجودية التي يتلمسها المرء في الأدب العربي الحديث والتي بدأت في مصر في أربعينات هذا القرن في الإسكندرية (نجيب بلدي) والقاهرة (مجلة الكاتب المصري، ود. عبد الرحمن بدوي) وانتقلت منها إلى بلاد الشام والمغرب في العقدين التاليين وهكذا. فأهمية هذه الصلة ودلالاتها لا تدرك إلا بوضعها في سياقها الصحيح قطرياً، وعربياً، وعالمياً.

### د- النظام النقدي والإحساس بالقيمة :

ورابع هذه الأسس هو قيام كل ما تقدم على قاعدة من الإحساس بالقيمة. فما دام البحث المقارن يتم في ميدان الأدب. وهو فن جميل، فمعنى هذا أن الحديث عن أية صلة بين عمل أدبي قومي ومؤثر أجنبي ينبغي ألا يجري بمعزل عن نظام نقدي ما يحكم نظرتنا وتقديرنا وتقويمنا للعمل الأدبي المدروس. ومع أن للكشف عن مصادر العمل الأدبي، وتقصّي سبلها إلى منتجه، أهمية لا يمكن أن يرقى إليها الشك، فإن من الضرورة بمكان التنبه إلى أن ذلك ينبغي أن يوظف في سبيل فهم أعمق، وتقدير أكثر موضوعية، وتفسير أكثر مصداقية، للعمل الأدبي موضع الدراسة. وهذا لا يكون إلا عندما يجمع المرء في إهابه بين الباحث المقارن والناقد الأدبي في مغامرته المحفوفة بالصعاب والعقبات عندما يباشر موضوعه ويقاربه من وجهة نظر مقارنة.

ولا ينسى المرء بالطبع في هذا السياق الوجه الآخر للصلة الوثيقة بين الأدب المقارن والنقد الأدبي، والتي تتمثل باستخدام هذا الأخير للمقارنة أداة مهمة من أدواته و"من المعروف أنه من بين جميع الأسلحة التي استعملها النقد الأدبي عبر العصور ثبت أن سلاح (المقارنة) هو الأشد مضاءً والأكثر قدرة على الإقناع. ويرتبط التذوق الجمالي عادة ارتباطاً وثيقاً بالمقارنة، ولاسيما في ممارسته اليومية"(28) ومعنى هذا أن الصلة بين هذين الشكلين من أشكال الدراسة الأدبية (الدراسة المقارنة للأدب والنقد الأدبي) صلة عضوية ومجدية لكلا الطرفين في سعيها لفهم النص الأدبي، ولاسيما في مسألة صلة الخارجية.

### هـ- العمل الأدبي كل لا يتجزأ، ونظام دلالي متماسك:.

أما خامس هذه الأسس فهو النظر إلى العمل الأدبي المتناول في أية دراسة مقارنة على أنه كل لا يتجزأ. ذلك أن الانشغال بالصلة الخارجية للعمل الأدبي ومحاولة تلمس دليل نصي يؤكدها، والسعي للعثور على دليل فوق نصي أو خارجي يعززه (وذلك بالتفتيش في الوقائع والوثائق والتواريخ والسير الأدبية وغير الأدبية وسجلات التفاعل مع الآخر في التقليد الأدبي القومي، أو التقليد الأدبي الخاص بالآخر، أو التقليد الأدبي الخاص بالوسيط) ينبغي ألا يستهلك جهد الدارس المقارن كله، أو أن يستغرقه استغراقاً تاماً. إذ إن عليه ألا ينسى أن العمل الأدبي قبل كل شيء أثر له كيانه ووحدته واستقلاله النسبي، كما هو شأن الدولة المستقلة في عالم اليوم، وأنه نظام دلالي متماسك Coherent Signifying System وأن دراسته للصلة الأجنبية فيه، ليست إلا إلقاءً لبقعة ضوء ضرورية على علامة أو أكثر من نظام العلامات Signs System الذي يشكله، وأن فهم هذه العلامة أو أكثر مرهون بمعرفة موقعها من هذا النظام الكل، وأن فهم آلية هذا النظام ومكوناته وعناصره الصغرى وآلية إنتاجه للمعنى وللدلالة هو هدفه الاستراتيجي البعيد. فالعمل الأدبي، إذا ما استعار المرء عبارة الناقد الإنكليزي صموئيل تيلور كولريدج، نوع من التأليف يختلف عن أنواع التأليف الأخرى التي تشترك معه في غاية توصيل اللذة في أنه "يرمي إلى إثارة لذة عامة من العمل باعتباره كلاً تتمشى مع اللذة المتميزة التي يبعثها كل جزء من الأجزاء المكونة لهذا العمل"(29) .

■العمل الأدبي نوع من التأليف يرمي إلى إثارة لذّة عامّه من العمل باعتباره كلاًّ.

وهذا ينسجم تمام الانسجام مع روح الأساس الرابع الذي تستند إليه الممارسة النقدية المعاصرة والتي ترى أن برهان النقد، كما يقول "رولان بارت" :"لا يعتمد على قابلية اكتشاف العمل موضع الدرس، وإنما على العكس من ذلك، على قابلية تغطيته كاملاً بقدر الإمكان بلغته الخاصة به"( 30) .

إن الدراسة الأدبية المقارنة القائمة على الأسس الخمسة المتقدم ذكرها تسعى في جوهرها إلى تغطية العمل الأدبي المدروس كاملاً بلغته المستمدة منه، بما في ذلك صلته الخارجية التي لعبت دوراً ما في تكوينه على الصورة التي وصلت إلى دارسه. إنها استيعاب شامل للنظام الدلالي المتماسك الذي ينطوي عليه هذا العمل، وفهم حقيقي وأساسي لآلية عمله وإنتاجه لدلالاته.

❐

❐ الحواشي:

(1) من الضروري الإشارة هنا إلى أن مصطلح السيادة أو الهيمنة يستخدم بالمعنى الجاكبسوني، نسبة إلى رومان جاكبسون، وانظر لإيضاح هذا المفهوم:
Roman Jarobson, "The Dominant", in his: Language in Literatue
(Harvard University Press, Cambridge, Ma and London, 1987 . PP. 41- 46.
حيث يعرف مفهوم السائد أو المهيمن بأنه "المكوّن المركز لأثر فني: إنه يحكم، ويحدّد ويحوّل المكونات الأخرى. والسائد هو ما يضمن وحدة البنية" (ص41 من المرجع السابق) .

(2) لمزيد من التفصيل حول الضرورة المنهجية هذه انظر: د. عبد النبي اصطيف، "دعوة إلى المنهج المقارن في

دراسة الأدبي العربي الحديث ونقده" الكرمل (نيقوسيا) ، العدد 26، 1987، ص ص (188- 197) .

(3) كان المرحوم خليل هنداوي أول باحث عربي استعمل مصطلح "الأدب المقارن" ترجمة للمصطلح الفرنسي Littérature comparée في مقالاته التي ظهرت في مجلة الرسالة (القاهرة) بدءاً من 1936/6/8. وانظر في ذلك بحث د. حسام الخطيب- الفيصل في تحديد ريادة استخدام هذا المصطلح- المعنون: "الأدب العربي المقارن: العنوان الأول والنص الأول" في فصول (القاهرة) ، المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع، فبراير 1991، ص ص (257- 264) ، ومقالات الهنداوي الملحقة به في المرجع نفسه، ص ص (265- 275) .

(4) انظر

René Wellek, Discriminations: further Concepts of Criticism
(Yale University Press, New Havan and London, 1970 ).P.9.

(5) المرجع نفسه، ص(10) .

(6) المرجع نفسه، ص(3) .

(7) المرجع نفسه، ص(4) .

(8) انظر:

René Wellek and Austin Warren, Theory of Literature, 3rd Edition
(Harcourt, Brace and World. Inc. New York, 1970 ).P.47.

(9) انظر: د. حسام الخطيب، الأدب المقارن: الجزء الأول في النظرية والمنهج، (جامعة دمشق، دمشق، 1981- 1982) ص(9) .

(10) انظر:

Wellek and Warren, Theary of Literature, PP.8- 47

(11) انظر

The Challenge of Comparative Literature, Translated by Cola Franzen
(Harvard University Press, Combridge. Ma, And London, 1993 )P 37.

(12) انظر:

René Wellek. Discriminations: Further Concepts of Criticism. P. 14.

(13) انظر

Wellek and Warren
Theory of Literature, P. 48.

(14) انظر: المرجع السابق: ص(49) .

(15) انظر: المرجع نفسه. ص(49) .

(16) انظر: ريمون طحان، الأدب المقارن والأدب العام، الطبعة الثانية، (دار الكتاب اللبناني- بيروت، 1983) ، ص(108) .

(17) انظر: المرجع نفسه، ص(109) .

(18) انظر:

René Wellek, Discrminations..... P. 14.

(19) انظر: فان تيجم الأدب المقارن، (دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت) ، ص(178) .

(20) انظر: المرجع السابق، ص ص (179- 180) .

(21) انظر: المرجع نفسه، ص ص (181- 182) .

(22) انظر: المرجع نفسه، ص(182) .

(23) انظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، (مكتبة لبنان، بيروت، 1984) ، ص(19) .

(24) انظر:

Henry H. Remak.
"Comprative Literature: Its Dafinition and Function". in Newton P. Stallknecht and Frenz (eds ).
Comarative Literature: Method and Perspective. Revised Edition. (Southern Illinois University Press, Carborndal and Edwardsville, Feffer and Simons. Inc. London and Amsterdam, 1973 ). P.1.

(25) انظر:

Wellek and Warren, Theory of Literature, P. so.

(26) انظر:

René Wellek, Descriminations........,P. 19

(27) انظر: المرجع السابق، ص ص (19- 20) .

(28) انظر: د. حسام الخطيب، الأدب المقارن: الجزء الأول في النظرية والمنهج، ص(23) .

(29) انظر: كولردج، "تعريف فلسفي للشعر والقصيدة" في محمد مصطفى بدوي، كولردج، (دار المعارف، القاهرة، 1958؟) ص (149) .

(30) انظر:

Rola nd Barthes, Critical Essays, Translated from the French by Richard Howard (Northwestern University Press Evanston, 1972 ) p. 259.

□□

# FPžŽiy/Cc'ɛ! 5NЊЏ
# UŋĭDŽ Fŋĭ–Ži5ŇJ

**د. منذر عياشي**

## 1- لطروحة باختين اللغوية:

ليست اللغة عند باختين، ذاتاً تبدع كائنها وتقول نفسها فيه. ولكنها أداة تحددها شكلاً وموضوعاً ميادينُ اشتغالها. ولما كان ذلك كذلك، فقد كان من شأن هذه الميادين أن تعددها، فتصبح لغات كثيرة في لغة واحدة. وإذا عدنا إلى أطروحته اللغوية، فسنجد أنها تجعل من هذا الأمر منظورها المركزي، ومنطلقها الأساسي، ولذا، فهي تتحدث عن الميادين، وعن التعدد، وعن الوحدة ضمن التعدد.

أما عن الميادين، فإن باختين يجعلها ترتبط باللغة مهما بلغت عدداً. إنه يقول: "مهما تعددت ميادين النشاط الإنساني، فإنها تتعلق دائماً باستخدام اللغة"( 1) . وإن هذا ليدل عنده أن ميادين النشاط الإنساني تُحدِّد أولاً وبداية ميادين استخدام اللغة. فهي توازيها من جهة، وتعيّن في موازاتها لها استخدامها من جهة أخرى.

وأما عن التعدد، فيجعله تحصيل حاصل، لأنه ناتج عنده عن استخدام اللغة في ميادين النشاط الإنساني. إنه يقول: "ليس مدهشاً أن تتعدد سمة هذا الاستخدام وطريقته بتعدد ميادين النشاط الإنساني نفسها"( 2) . ولقد يعني هذا عنده أن اللغة ليست هي ما تكون قدرة وطاقة خلاقة، كما يراها تشومسكي، ولكنها تتعدد بحسب ميادين استخدامها.

وأما عن الوحدة ضمن التعدد، فإن اللغة عنده لا تكون على مثال نفسها ومستخدمها فرادة كائن وأداة اتصال وإبداعاً إنسانياً، ولكن على مثال الفئات الاجتماعية التي تستخدمها. فكما أن هذه الفئات، في تعدديتها وتفاوتها، لا تشكل تناقضاً مع المفهوم القومي للأمة، فإن "التعدد لا يشكل تناقضاً مع الوحدة القومية للغة"(3) .

وهكذا نرى أنه في النظر إلى اللغة لا يرتد بها إلى ذاتها فرادة، ولا إلى مستعملها مستقلاً، كما هو الحال عند سوسير حيث يكون الكلام إنجازاً فردياً، ولكن إلى الإطار الاجتماعي عبر تعيناته الجماعية وفئاته الاقتصادية. ولما كان الحال كذلك، فقد قام اهتمامه في النظر إلى اللغة من خلال استخدامها.

■استخدام اللغة يتم على شكل عبارات واقعية وحيدة شفوية أو مكتوبة.

ونستطيع، بياناً لهذا، أن نقف على أمرين، كان باختين نفسه قد وضع فيهما مجمل رؤيته:

- الأول، ويرى فيه أن "استخدام اللغة إنما يتم على شكل عبارات واقعية وحيدة (شفوية أو مكتوبة)"(4) .
- الثاني، ويرى فيه أن هذه العبارات "تصدر عن ممثلين لهذا الميدان من ميادين النشاط الإنساني أو ذاك"(5) .

ويستدعي هذا التحديد لاستخدام اللغة الإدلاء بأربع ملاحظات:

**أولاً**- إن توصيف باختين لاستخدام اللغة بأنه يتم على شكل عبارات، ليعد حقاً نقلة نوعية على صعيد المسار اللساني. فهو يتجاوز به حدود الألفاظ، أي يتجاوز المتصور اللساني عن حدوث الكلام بوصفه جدولاً من المفردات، وقائمة من الكلمات، وذلك كما كان سائداً في اللسانيات التاريخية. وإنه ليتجاوز به أيضاً متصور اللسانيات الحديثة من سوسير إلى تشومسكي، أي تلك اللسانيات التي تقف في إنجاز الكلام عند حدود الجملة.

وإذا كان هذا التوصيف يعد إضافة حقيقية، فذلك لأن مفهوم العبارة يقوم عنده مساوياً لمفهوم الخطاب. ومع ذلك، نجد أن هذا الأمر يحتاج إلى فضل تأمل.

**ثانياً**– يرقى توصيف العبارة عنده إلى مرتبة يصار فيها إلى تحديد درجتها من القبول والصحة. فهو عندما يقول إنها "واقعية" و"وحيدة" في واقعيتها، فإنه ينحاز بالكلام ليس إلى الكلام، ولكن إلى منظور سابق على الكلام، ولا يصبح الكلام كلاماً إلا به. والسبب لأن مثل هذا الطرح يفترض أن بعض العبارات تكون غير واقعية. وهي، إذا كانت كذلك، فلن تكون كلاماً، ولن تدخل في استخدام اللغة. ولقد نعلم أن رؤية كهذه تقوم على نصف اللغة فقط، بينما النصف الآخر، فيجب والحال كذلك، أن لا يجد سبيله إلى التحقق والإنجاز، لأنه يتجاوز الواقع إلى الخيال، والحقيقة إلى المجاز. وإذا صح فهمنا لقول باختين على هذا النحو، فإن مثل هذا التحديد الذي تبنته الوضعية التجريبية أيضاً، سيواجه أكثر من اعتراض:

**■العبارات واقعية بإمكان حدوثها في اللغة لا بمقدار انطباقها على الواقع.**

1– ليس في اللغة، مما يكن أن يقال فيها، عبارات واقعية وأخرى غير واقعية. فالعبارات واقعية بإمكان حدوثها في اللغة لا بمقدار انطباقها على الواقع.

2– إن معيار الصحة والقبول في اللغة هو اللغة نفسها. وكذلك معيار المعنى فيها. إنه ليس فيما تحيل إليه، ولكنه فيما تقول. وإذا كان هذا هكذا، فإن معيار الواقعية فيها إنما يكون في انتماء عباراتها إنجازاً إلى النظام الذي تقوم عليه، وليس إلى نظام الواقع كما هو عليه.

3– الأصل في اللغة هو المجاز، ولذا، كان استخدام اللغة يقوم على هذا الأصل. والمجاز يبدأ ما أن يبدأ المتكلم بالكلام. فالمتكلم إذ يتكلم، يقيم كلامه بديلاً عن الواقع الذي يتكلم عنه. والمجاز إنما يكون هو هذا، لحضور اللغة بديلاً عن الواقع. ومن هنا، فإن الاحتكام في الفهم لغة ومجازاً لا يكون إلى الواقع، لأنه لا يفصح ولا يبين، ولكن إلى المتصور المعبّر عنه بالكلام من جهة، وإلى الكلام نفسه بوصفه وسيطاً بين الواقع وبين إدراكه. ولولا أن اللغة مجاز كلها، لما استطاع إنسان أن يقول المعاني القائمة في الأذهان. ولظل لا يبين، أسير صمت الأشياء الموجودة في الأعيان. ولهذا، فإن تحديد العبارات في استخدام اللغة بأنها واقعية، يخالف الأصل الذي تقوم عليه اللغة، اللهم إلا إذا كان المقصود بالواقعية هنا هو مجاز اللغة نفسه. غير أننا لا نظن أن باختين قد ذهب هذا المذهب.

**ثالثاً**– لا يقيم باختين، كما يبدو من تحديده، تمايزاً بين شكلي العبارة الشفوي والمكتوب. وفي الواقع، فإن التمايزات بين نوعي التعبير أكثر من أن تحصى. وإنها لكذلك في كل نوع من هذين النوعين على حدة. ولعل غيبة التمييز في تحديده هذا توحي بأن مفهومه لحصول العبارة في الاستخدام اللغوي يستند إلى الكم اللفظي الذي تحتوي عليه العبارة، لا إلى الكيف البنيوي الذي تتجلى فيه، ولقد نعلم أن للخطاب الشفوي احتياجات خارجية، كالإشارة والإيماء، والوقف والتنغيم، وأخرى داخلية تتعلق بالتركيب، والوصل والفصل، وباستخدام أسماء الإشارة نيابة عن الأفعال والأسماء والجمل والنصوص، مما لا يحتاجه الخطاب المكتوب أحياناً، ولا يصح به أحياناً أخرى، أو مما يستعيض عنه ثالثة بعلامات أخرى كعلامات الترقيم، وطرق التركيب والتأليف كالتقديم والتأخير وغير ذلك. وإن كل هذا ليجعلنا نرى أن العبارة في الاستخدام الشفوي للغة، تختلف كينونة عن العبارة في الاستخدام المكتوب للغة. وبناء عليه، فإنه لا مجال للحديث عن العبارة كوحدة لغوية واحدة ومتطابقة بين نوعي الخطاب. وإذا كان باختين يدرك الفرق بينهما في غير هذا الموضع، فإن التعريف الذي يقدمه لنا هنا لا يبدو جامعاً لشروط الدقة المتوخاة في أي تعريف.

**رابعاً**– إن توزيع العبارات على ممثلين اجتماعيين معينين، بهم يمكن حدوثها لا بغيرهم، ليقوم على نوع من القسرية الشكلية للتخصيص لا يتطابق مع الواقع الفعلي لإنجاز الكلام، ولا يتناسب مع الطاقة الخلاقة للغة التي ينجز المتكلمون بها كلامهم. فهذا متصور يضيّق واسعاً. ويجعل الرواية بنية شكلية صلدة بحيث لا يمكن اختراقها لغة من غير خرق للتراتبية الاجتماعية ولهرميتها.

إنه صحيح أن بعض الألفاظ تكون خاصة بمهنة من المهن، ولكن التركيب اللغوي للعبارة، وهو تركيب تنتظم فيه الألفاظ في جمل، والجمل في عبارات، ليعد شأناً متاحاً لكل الممثلين الاجتماعيين على حد سواء. وإن هذا الجانب من اللسان، والذي هو النظام، هو الذي يعده سوسير اجتماعياً. ولكنه اجتماعي ليس بالمعنى الطبقي لقيام المجتمع. وإذا كان ذلك كذلك، فإن هذا يجعلنا نرى أن مستويات التعبير، أو لنقل إن مستويات الكلام، إنما هي شأن فردي، وأنها لا تتعدى الفرد إلى غيره من الذين يشتركون

معه في مهنة أو في فئة اجتماعية معينة.

**■معيار المعنى في اللغة ليس فيما تحيل إليه، ولكنه فيما تقول.**

ولقد نستنتج مما تقدم أن الكلام فردي في إنجازه وانتمائه، واجتماعي في تركيبه ونظامه. هذا الأمر قد أقرته اللسانيات، وصار عندها بديهية من البدهيات، وإن الشكل المطروح لا يقع في هذا الحيز، ولكنه يقع في تعبير الكلام وخطاب المتكلم. ولذا، فهذان أمران يختلفان. فالمتكلم الذي هو مطلق التصرف في كلامه، ومطلق الحرية في إنشاء خطابه، ليعد قادراً على جعل تعبيره جماعياً، أي دالاً بقصد على فئة اجتماعية. وإن هذا ليعني مرة أخرى، ومن منظور دلالي، أن الكلام شيء، وتعبير الكلام شيء آخر. وإذا كان هذا هكذا، فإن فك الالتباس، يقتضي أن نطرح أسئلة محددة لكي نحظى بإجابة أكثر دقة ووضوحاً، مثل: هل الكلام، وهو فردي، ينتمي إلى فئة اجتماعية، أم أنه يدل على فئة اجتماعية؟ وإذا كان الكلام يدل على فئة اجتماعية، فكيف أمكنه أن يدل عليها؟ وهل صحيح أن الانتماء هو من نصيب المتكلم، بينما الدلالة فمن نصيب الكلام؟ وما الفرق بين الدلالة والانتماء في حصول الخطاب؟

## 2- كيفيات دلالة الخطاب على الانتماء:

نلاحظ أن هذه الأسئلة، بعضها يجيب على بعض. غير أننا، لكي تكون إجابتنا دقيقة، نحتاج أن نقف على نقطتين:

– النقطة الأولى: ونرى فيها أن الكلام، وهو منجز فردي، يدل على الفئة الاجتماعية بأحد طريقين، أو بهما معاً:

### 1- التماهي:

لا تشكل طبقات المجتمع وفئاته بنى اجتماعية مغلقة. ولذا، لا يمكن النظر إلى البشر بوصفهم أسرى طبقاتهم والفئات الاجتماعية التي ينتمون إليها. وإذا كانت النظرة إلى المجتمع بوصفه بنى مغلقة قد ترافقت، في بعض الفلسفات، مع ميلاد مفهوم اقتصادي واجتماعي، تلازم بدوره مع تطور الرأسمالية في مرحلة من مراحل نشوئها وتطورها، فإنها اليوم لا تعدو كونها مجرد فكرة يحكي مضمونها منحى من مناحي تاريخ تطور الفكر الحديث لا أكثر. ولعلنا، على صعيد آخر، نستطيع، في قراءة لهذه النظرة، أن نرتد بها إلى مبدأ في التصنيف يقوم على الاستقراء. وكانت البلاغة، منذ عصورها القديمة، تعمل به.

ولقد وجدت الرواية، منذ القرن الثامن عشر، في هذه النظرة ما يغري بالتجديد. فاستثمرت فكرة الصراع على الصعيد الإنساني، وأحلتها محل مفهوم الملاحم. والميتافيزيقا في الأدب القديم. ولذلك فصّلت نوعاً من الأبطال، يتطابق انتماؤهم مع دلالة خطابهم. وقد كان التماهي سبيلها إلى ذلك. ونقصد بالتماهي هنا الوسيط اللغوي الذي يجعل الفرد يظهر في الرواية متطابقاً في انتمائه إلى فئة اجتماعية مع خطابه في الدلالة على هذا الانتماء.

وإذا كان التماهي هو هذا، فيمكننا، نظرياً، أن نتكلم على نوعين من أنواعه، هما: التماهي بالتطابق، والتماهي بالتمثيل. ويكون ذلك، على غرار ما هو قائم في الاستقراء التصنيفي للبلاغة من حديث عن الجناس الكامل والجناس الناقص، أو ما هو قائم في النحو العربي مؤسساً على الاستقراء البلاغي من حديث عن بدل الكل من الجزء، والجزء من الكل، إلى آخره.

أما النوع الأول، فيكون عندما يكون الفرد منتمياً إلى فئة من الفئات. وحينئذ يتطابق انتماؤه مع دلالة خطابه على هذا الانتماء. والرواية الواقعية هي أكثر ما تسعى إلى ذلك من بين كل الأجناس الأدبية، فهي بهذا تبدع شخصيات نمطية لشدة اتساقها انتماءً ودلالةَ خطاب، أو لنقل إنها تبدع شخصيات معيارية بها يقاس غيرها. وأما النوع الثاني، وهو ما أسميناه التماهي التمثيلي، فيكون عندما لا يكون التطابق قائماً بين انتماء الفرد الفعلي ودلالة خطابه. وإن لهذا النوع أشكالاً متعددة يظهر بها الشخص في الرواية فهو يستطيع، بوساطة اللغة، أن يتماهى بالفئة الاجتماعية التي يدل عليها خطابه من غير أن يكون منتمياً إليها. كما يستطيع أن يكون مزدوج التماهي، أو حيادياً في تماهيه. وإن الرواية بين هذا وذاك لتعمق تناقضاً، ربما يكون هو موضوع الرواية الأولى.

إن الرواية بوصفها خطاباً مزدوجاً، تتلمس هذا النوع من الخطاب، بل تصطنعه لكي تتعدد الأصوات فيها وتبدو أنها صورة حقيقية لواقع اجتماعي حقيقي. ولعل هذا ما يجعل الخطاب في هذين النوعين من أنواع التماهي، وصفياً ومباشراً في معظم الأحيان.

ولقد نرى، بناء على ما تقدم، أن الرواية أيما نوع من الخطاب، وأيما نوع من التماهي اصطفت لشخصياتها، فهو أمر يتعلق

**■الأصل في اللغة هو المجاز ولذا كان استخدام اللغة يقوم على هذا الأصل.**

بخصوصيات الأداء فيها. غير أن ما يجب على المرء أن يلاحظه هو أن ما يكون في الرواية ليس شرطاً لما يجب أن يكون في التواصل اللساني للحياة الواقعية. فإذا كانت الرواية

توهم بوجود بنى لغوية مغلقة تساوي في وجودها وجود فئات اجتماعية معينة، تتناسب معها أداءً وإنجازاً، فإن هذا لا يعني أن التواصل اللساني في الحياة الواقعية يمثل ما تمثله الرواية. وبقول آخر، إذا كان على الصعيد الاجتماعي ثمة انتماء إلى فئة تشكل بنية اجتماعية، فإنه على صعيد التواصل اللساني لا يوجد واقعياً في الرصيد اللغوي بنى لغوية مغلقة خاصة بفئة اجتماعية، وبنى ثانية مثلها خاصة بفئة اجتماعية أخرى. أما الرواية، فتتيح هذا، لأنها كائن لغوي مزدوج الخطاب، وإنه لقي إطارها، بما هي كذلك، تجد كل الممكنات تحققها وأشكال وجودها. ولذلك، فإن قضية الانتماء فيها، على الصعيدين الاجتماعي واللغوي، لتعد ممكناً لغوياً، ووظيفة من بين وظائف أخرى تستثمرها الرواية في تكوين أدائها وإنجازه.

## 2- الإشارة:

الإشارة، هي أيضاً، مما يمكن الدلالة به على الانتماء. ويكون ذلك، عندما يتضمن الكلام لفظاً، أو جملة، أو عبارة تأخذ بالإضافة إلى محمولها الدلالي القائم فيها بعداً إشارياً يتجاوز هذا المحمول إلى شيء آخر تقع دلالته خارج الكلام. وكأن من خصائص الإشارة في تعبيرها اللساني أن تسعى لكي تنفك من ربقة الدلالة الذاتية، وتتجه نحو دلالة إيحائية بها تتحقق الوظيفة المنوطة بها.

ونلاحظ أن هذا النوع من الاشتغال اللغوي، إنما يكون في دلالته على مقصوده غير مباشر. ولذا، لا يكون في خطاب المتكلم عن نفسه، ولكن في السياق اللساني الذي يحيط به. ولقد يعني هذا أن الإشارة تعمل بالدلالة الحافة وليس بالدلالة الذاتية، وتقوم في سياق الحديث عن الشخصية في الرواية وليس في صلب حديث الشخصية عن نفسها.

وهنا يجب أن نقول إن اللغة التي تستعملها الرواية، وطريقة استثمارها لها، لتختلف عن لغة الواقع وطريقة استثمار المتكلمين لها. ولقد ذكر رولان بارت هذا الأمر فقال: "إن لغة القصة ليست هي لغة الكلام الملفوظ، وإن كانت تقوم عليه في معظم الأحيان. وإن الوحدات السردية ستكون مستقلة جوهرياً عن الوحدات اللسانية"(6) .

ثم إن بارت ليضرب لنا مثلاً، يوضح ما نحن فيه من دلالة الإشارة، بوصفها وحدة سردية، على انتماء الفرد إلى فئة، فيقول: "حين يقال لنا إن "بوند" رفع إحدى سماعات الهاتف الأربع، عندما كان يحرس في مكتب الخدمة السرية، فإن الجذر "أربع" يشكل بمفرده وحدة وظيفية، لأنه يحيل إلى مفهوم ضروري بالنسبة إلى مجموع القصة، (إنه مفهوم التيقنوقراطية العليا) . وفي الواقع، ليست هي الوحدة اللسانية (الكلمة) إنها قيمتها الحافة. (فالكلمة "أربع" لا تعني لسانياً الرقم "أربع") "(7) .

-النقطة الثانية: ونرى فيها أن بعض الكلمات تستدعي إلى الأذهان صورة الذين يستخدمونها في الأعيان. وذلك لما لهذه الكلمات من صلة ببعض المهن، أو لاتصالها ببعض القيم الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، أو لاتصالها بطريقة نطق محلية، إلى آخره. وإن هذا الاستدعاء الذي تقوم الكلمات به، ليشكل معنى خاصاً بالسياق الذي وردت فيه. وإنه ليضاف إلى المعنى الذي هو لها.

ولكن يجب أن نلاحظ أن الكلمات في دلالتها الإضافية محكومة بسياق معين، ربما يكون للقصد فيه أثر كبير في توليد المعنى المراد والدلالة المبتغاة. ولقد يجعلنا هذا نضيف شيئاً آخر. فالقصد هنا يعطي

للكلام قيمة أسلوبية ناتجة عن المعرفة المسبقة بالقدرة الاستدعائية لهذه الكلمات. فإن حدث أن كان هذا في الرواية، فإنفاذاً لهذين الأمرين معاً: الدلالة على الانتماء بوساطة بعض الكلمات، وإدخال قيم أسلوبية على النص بقصد هذه الدلالة.

لقد تبنت اللسانيات هذا المنظور. ووقف "بييرجيرو" على هذين الأمرين. أما بخصوص الأول، فقد قال: "تستدعي الكلمات عادة صورة هؤلاء الذين يستخدمونها. كما تستدعي صورة الحالات التي اشتركت فيها"( 8) . وأما عن الأمر الثاني فيقول: إن الكلمات: "انطلاقاً من اللحظة التي تُعرف فيها قدرتها الاستدعائية، فإنها تصبح طريقة أسلوبية يُعبّر بها عن وجه خاص من وجوه المعنى"(9) .

وإذا كانت اللسانيات قد تبنت هذا الأمر، فإنه أمر يختلف عن جعل الإنجاز الكلامي إنجازاً خاصاً بفئة اجتماعية دون أخرى. وذلك لعدة أسباب، نوجزها كما يلي:

أولاً– إن اللسانيات لا ترى أن اللغة مجموعة من الكلمات. ذلك لأن اللغة عندها نظام تعكسه جملة من القواعد المحدودة العدد، والقادرة على توليد جمل غير محدودة العدد. وهي تؤكد أن هذا النظام هو قاطع مشترك بين كل الفئات الاجتماعية، وليس خاصاً بفئة اجتماعية دون أخرى.

ثانياً– وإنها لترى أن الكلام الذي يتم إنجازاً بوساطة النظام، إنما هو إنجاز فردي، ولا يغير من ذلك شيئاً أن يكون المتكلم منتمياً إلى شريحة اجتماعية.

**■باختين لا يقيم تمايزاً بين شكلي العبارة الشفوي والمكتوب.**

## 3- مهام العبارة وسبل تحققها:

يمكننا أن نقف، عند باختين، على فرضيتين في أداء اللغة لمهامها. ويجب أن نلاحظ أنهما تتسقان مع الأطروحة اللغوية الأساس التي قمنا برصد نقدي لها: أما الأولى، فتتعلق بجدلية اللغة والميدان. وأما الثانية، فتقوم على فرز العناصر التي تتفتح بها العبارة على التواصل اللساني.

– الفرضية الأولى، ويرى فيها أن "العبارة تعكس الشروط الخاصة بكل ميدان وغاياته"(10) .

وإذا تأملنا هذه الفرضية، فسيظهر لنا أن أطرافها تتبادل الشروط لكي تتم العبارة فيها كمالاً. فالعبارة إذ تعكس الشروط الخاصة بكل ميدان، إذ تجعل من نفسها شروطاً تُلزم العبارة بها في أدائها لمهامها، إنما تحدد في الآن نفسه ما يجب أن تتمثله العبارة لكي تتحقق وجوداً، وهذا هو الجانب الثاني من الفرضية. ولعل هذا ما يعطي للعبارة، عند باختين، واقعيتها في استخدام اللغة من جهة، وما يجعلها تصدر عن ممثلين اجتماعيين لهذا الميدان أو ذاك من ميادين النشاط الإنساني من جهة أخرى، وذلك كما سبق أن رأينا.

تبدو هذه الفرضية مكتفية بنفسها، بمعنى أنها لا تأخذ الشرط الإنساني بعين الاهتمام. فهي تلغي الفرد بوصفه إرادة حرة، ولا تجعله طرفاً فاعلاً ومتصرفاً إذ تقنن للعبارة شروط حصولها، ولهذا، فإنها تجعلنا نرى أنه ليس بخصوصية المتكلم يتم حدوث العبارة وحصولها، ولكن بخصوصية الميدان وشرطه. وبهذا يكون أي كان، بغض النظر عن فردانيته وخصوصياته، ملزماً أن يتلفظ بها، إذ تحققت فيها المواصفات والمواضعات التي ذكرها باختين وحددها.

ولقد نعلم أن اتجاهاً كهذا في النظر، يتهدد الإنسان في فرادته وعقلانيته. فهو لا يظهر في هذا النوع من التحديد لشروط حصول العبارة ذاتاً ولا إرادة، ولكنه يظهر متحولاً أقرب ما يكون إلى رقم من الأرقام في مدونة الوجود، أو أشبه ما يكون بآلية تعمل بخضوع تام، واستسلام كامل للشرط الميداني الذي يملي عليه موضوعه وملفوظ عباراته. وهكذا يتماثل دوره مع دور الممثل في لعبة الخطاب. فهو يكون بخصوصية ما يُرسم له ويرغم على أدائه، وليس بخصوصية ذاته المتفردة وتعبير إرادته الحرة.

**■لا تشكل طبقات المجتمع وفئاته بنى اجتماعية مغلقة، فالبشر ليسوا أسرى طبقاتهم.**

– الفرضية الثانية، ويرى فيها أن اللغة في استخدامها إنما هي موضوع، وأسلوب حامل لهذا الموضوع، وبناء تأليفي يكون به هذا الموضوع. ولذا، فهو يقول: "إن هذه العناصر لتندمج ببعضها حتى لاانفكاك في الكل الذي تكوّنه العبارة"(11) .

ولكن إذا نظرنا، فسنجد أن هذه العناصر عنده: موضوعاً، وأسلوباً. وبناء تأليفياً لا تتم بفعل ذاتي تشترك فيه اللغة مع الإرادة الحرة لمستخدمها، ولكنها تتم بفعل خارجي تتجلى فيه خصوصية الدائرة التي يقوم التواصل اللساني فيها. ولذا، فهو يقول أيضاً: "سيكون كل عنصر من هذه العناصر موسوماً بخصوصية الدائرة التي يجري التبادل فيها"(12) .

وهكذا يبدو أن نمط الدائرة أو الميدان، يهيمن بتفوق على ممكن اللغة وإرادة متكلمها في تشكيل العبارة وإعطائها ما يناسبها من الفكرة، والأسلوب، والبناء التأليفي. ولقد نرى أن في هذا انحيازاً باللغة لا إلى نفسها التي تساهم في بناء الفكر، ولا إلى مستخدمها الذي يضطلع بإرادة حرة تجعله يتصرف باللغة أسلوباً وتأليفاً، ولكن إلى الإطار الذي يتم التواصل اللساني فيه.

ويمكن القول أخيراً، إنه إذا كان لهذا الإطار أهمية بالغة، فلأنه يشكل السياق الخارجي للخطاب، ويساهم دلالياً في تفسيره. ولكننا، نظراً لهذه الأهمية، يجب أن نفرق بين نوعين من السياق: الأول لغوي، وهو ما يبدعه الروائي استجابة لضرورات الفعل الروائي نفسه. ويعد هذا السياق، لأنه لغوي، إنجازاً فردياً يقوم به المبدع، ويكون على مثال إبداعه فرادة. وأما الثاني فغير لغوي، وهو المحيط الذي يقع فيه الخطاب التواصلي في الحياة اليومية. وإذا كان لهذا السياق مساهمة دلالية وتفسيرية، على نحو ما أشرنا، إلا أن الخطاب الذي يوضع فيه يبقى، من منظور تكويني، إنجازاً فردياً على الرغم من ذلك. ولا أدل على هذا من الكيفيات

الأسلوبية والتركيبية التي يتميز بها كل خطاب من أي خطابات أخرى، ربما كانت هي أيضاً موضوعة في الإطار نفسه، وإذا دل هذا على شيء، فإنما يدل على إرادة الإنسان تصنع باللغة فرادتها، كما أن اللغة بدورها تصنع لهذه الإرادة تعبيرها المتميز.

■صحيح أن بعض الألفاظ تكون خاصة بمهنة من المهن ولكن التركيب اللغوي للعبارة أمر مختلف.

## 4- العبارة والنموذج:

يقول باختين إن "أي عبارة إذا أُخذت معزولة، فإنها ستكون فردية بطبيعة الحال. ولكن كل دارة من دوائر الاستعمال تنشىء نماذجها التعبيرية الثابتة نسبياً. وهذا ما نسميه أنواع الخطاب"(13).

يمكننا أن نقف مع هذه الفرضية على نقطتين:

– النقطة الأولى: ونلاحظ فيها أن باختين يميز بين نوعين من أنواع التعبير: الأول فردي، والثاني نموذجي. أما الأول، فيكون كذلك لأنه معزول عن أي دائرة من دوائر الاستعمال. وأما الثاني، فيكون نموذجاً. وإنما يكون كذلك لأنه على عكس الأول، يتصل بدائرة معينة من دوائر الاستعمال. وإذا كان ذلك كذلك، فإن التعبير عنده لكي يكون خطاباً، يجب أن لا يكون معزولاً من جهة، كما يجب أن يكون ناتجاً عن نموذج يتصل بدائرة استعمالية محددة.

– النقطة الثانية: ونلاحظ فيها أن باختين بعد أن ربط التعبير بالنموذج لكي يرتقي به إلى مرتبة الخطاب، جعل متصور الخطاب يدور على صيغة الجمع، فهناك أنواع منه. ولكي نفك وثاق هذه الصلة وننفذ إلى حقيقتها، نرى أنه لما كانت دوائر الاستعمال متعددة، فإن النماذج التي تتمثلها ستكون متعددة هي الأخرى. ولما كان هذا هكذا، فإن هذا الأمر سيستتبع بدوره لا محالة نشوء أنواع من الخطاب تتناسب في تعدديتها اطراداً مع تعددية النماذج التي تنشأ بها وعلى مثالها.

ولكي يناقش المرء هذه الفرضية، لابد له من الوقوف على المبدأ الذي انطلقت منه. وإنه لمبدأ يقوم على مغالطة، اصطنعها باختين– فيما نظن– ليكون أكثر اتساقاً مع منظومته الأيديولوجية. فلقد قرر في المنطلق أن العبارة تكون فردية إذا أخذت معزولة. بينما يمكن للمرء أن يرى من منظور اللسانيات التداولية لظاهرة حدوث الكلام أن العبارة إذا أخذت معزولة لا تكون فردية (فهذه صفة ليس هنا موضعها)، ولكنها لا تكون كلامية، بمعنى أنها تكف عن أن تكون كلاماً. والسبب لأنه لا وجود لعبارة خارج دائرة الكلام. فالمتكلم إذ يتكلم، إنما يتكلم بخطاب، جمله وعباراته لا تنفصل عنه. وإن اقتطاع أي جزء منه بغية عزله، ليعد كسراً لوحدته دلالة، وهدماً لكينونته بوصفه إطاراً شاملاً وبنية كلية. ولما كان الأمر كذلك، فقد صار بإمكان المرء أن يقول إنه لا يوجد شيء أضيع للخطاب من تقطيعه وعزل جمله وعباراته بعضها عن بعض، ولو أن آلية الكلام عند المتكلم قامت على العزل لا على الوصل، لانقطع الإيصال واستحال وجوداً. ولا أدل على هذا من جمل النحاة وعباراتهم: إنها أمثلة للدرس تطبيقاً لقاعدة أو بحثاً عن قاعدة، وليست أمثلة للكلام في أسباب حدوثه، ولا في حدوثه، ولا في كيفيات تلقيه.

■هناك التماهي بالتطابق والتماهي بالتمثيل، على غرار الاستقراء التصنيفي للبلاغة.

وأما عن الفردية، فإنها صفة لاصقة بكل خطاب، وليست صفة لاصقة بالعبارة معزولة كما ذهب باختين إلى ذلك. وإنه لولا هذا لما تميز خطاب من خطاب. ثم إن هذه الصفة لتعد مبدأ لسانياً، تم الاتفاق عليه منذ أن كشف سوسير عن هوية الحدث اللساني، وميز بين اللغة والكلام. وبالإضافة إلى هذا، فقد تبين لنا، عندما تحدثنا عن السياق الروائي في الفقرة السابقة أنه (بوصفه خطاباً حافاً بخطاب، وسبباً في حدوث الخطاب) خطاب يبدعه الروائي ويكون على مثال إبداعه فرادة. كما تبين لنا من جهة ثانية، أن الخطاب في غير الرواية، أي في الحياة التواصلية الواقعية، يبقى فردياً على الرغم من وجوده في إطار سياق غير لغوي نشأ فيه. وهكذا يكون الخطاب فردياً، وتظل هذه صفته.

فإذا عدنا إلى دوائر الاستعمال لصلتها بالسياق، سواء أكان كلاماً أم مقاماً، فإننا نرى، من منظور معاكس لمنظور باختين، أن لها أهمية لا من حيث أنها تنشئ النماذج التعبيرية كما هي الحال عنده، ولكن من حيث أن النماذج التعبيرية تنشىء هذه الدوائر على ما تريد، أي على ما به يكون الكلام كلاماً. ذلك لأن اللغة في إنجازها لنفسها تجعل كل ما يتصل بها صيغة لسانية، وبنية كلامية، وعلامة لغوية. ولذا يكون، من موجبات إبداعها لنفسها، أن تبدع دوائر استعمالها من جهة، لتتحدد بها بعد أن قيلت فيها ومن أجلها، وأن تعيد صياغة هذه الدوائر من جهة أخرى، لتتناسب ومقاصد تتعلق بمعنى العبارة نفسها لا بشيء يقع خارجها. وإن اللغة إذ تفعل ذلك لتوهم بأنها تتبادل الأفعال والتأثير مع دوائر الاستعمال، بحيث تبدو هذه ضرورة لحدوث الخطاب لغة، بينما تكون لغة الخطاب ضرورة تكوينية لدوائر الاستعمال وإدراكها. ألا وإنه لولا اللغة لما صارت الأشياء علامات، ولما انتقلت من وجودها الذي لا يبين إلى وجودها المُدرَك، ولما استطاع مبلّغها أن يتخذ إليها سبيلاً وأن يجد عليها دليلاً. ودوائر الاستعمال هي

من قبيل

الأشياء التي تأتيها اللغة فتعيدها من بعد خلق خلقاً آخر .

أخيراً، لعلنا نجد عند سوسير ضالتنا ودليل ما نزعم، فلقد رأى أن اللغة "نظام من العلامات" وليس نظاماً من الأشياء. ولذا، فهي إذ تحيل إنما تحيل إلى نفسها نظاماً وعلامات لا إلى الأشياء. وما كان ذلك ليكون إلا لأن اللغة كما يقول "لا توحد بين شيء واسم، ولكنها توحد بين مفهوم وصورة سمعية"(14) .

❐

■إن ما يكون في الرواية ليس شرطاً لما يجب أن يكون في التواصل اللساني للحياة الواقعية.

## ❐ المراجع:


1- Mikhail Bakhtine: Esthétique de la création. Verbale. Ed, Gallimard, Paris. 1979. P265.

2- المرجع السابق والصفحة.
3- المرجع السابق والصفحة.
4- المرجع السابق والصفحة.
5- المرجع السابق والصفحة.
6- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص. ترجمة: منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري. حلب- سوريا /1993/ ص/43/.
7- المرجع السابق والصفحة.
8- بيير جيرو: علم الدلالة. ترجمة: منذر عياشي. دار طلاس. دمشق /1992/. ص/61/.
9- المرجع السابق والصفحة.
10- Mikhail BakhtiNe: Esthé tique de la création verbale. P265.

11- المرجع السابق والصفحة.
12- المرجع السابق والصفحة.
13- المرجع السابق والصفحة.
14- F. de saussure: Coures de linguistique générale Ed, Payot. Paris. 1966. P98.


❐❐

# –hNǚĔ
# "LĔǚþ ⅔ŴN ɛ ĀDǚĔţ: FNłbɛ LĶ

**د. أحمد زياد محبك**

ما الأنا؟ ما الأخر؟ أو من الأنا؟ من الأخر؟.

ربما أمكن القول: إن "الأنا" هي ذات الفرد الواحد، و"الأخر" هو كل ماسواها ، ولكن هل يصحّ مثل هذا التجريد المنطقي في واقع الحياة؟

ليست الأنا ذاتاً مستقلة أو منفصلة عن كل ما سواها أو الآخر، بل هي جزء منه، ولا يمكن أن تعرف وتتضح وتتحدد وتتشكل إلا من خلال الأخر، عبر علاقات ومواقف متعددة ومختلفة ومتبادلة.

وكذلك الحال بالنسبة إلى الأخر ، لا ينفصل عن الأنا ولا يستقل عنها، وهو لا يعرف ولا يتضح ولا يتحدد ولا يتشكل إلا من خلال الأنا وعبر علاقات ومواقف متعددة ومختلفة ومتبادلة.

■التناقض الظاهر في قول زهير وفي حياة طرفة يؤكد طبيعة العلاقة بين الأنا والآخر.

ومما لا شك فيه أن الأنا تسعى إلى الانفصال والاستقلال عن الأخر، ولكنها واعية أو غير واعية، شاءت أم أبت، تسعى أيضاً إلى الاتصال، وتظل دائماً في تجاذب وتنافر مع كل ما سواها، وهي في الواقع جزء منه لا تنفصل عنه، تتأثر به وتؤثر فيه.

وكلما بلغت الأنا حداً من الانفصال سعت إلى حد يقابله من الاتصال، وكذلك كلما بلغت درجة من الاتصال سعت تلقائياً إلى درجة تقابلها من الانفصال، وهذه العلاقة بين الأنا والأخر ليست سهلة وليست عادية، كما أنها ليست هادئة ولا متناغمة، وإنما هي على الأغلب علاقة معقدة مركبة، متعددة الأشكال، وهي في حالة من التغير المستمر سلباً أو إيجاباً.

ومن الممكن التمثيل لذلك بشخصية طرفة بن العبد، فقد كان شاباً متمرداً ناقماً على مجتمعه مخالفاً لعاداته وقوانينه بقدر، ساعياً إلى الانتماء إليه والارتباط به بقدر، وهو القائل(1) :

**وما زال تشرابي الخمور ولذتي**    **وبيعي وانفاقي طريفي ومتلدي**

**إلى ان تحامتني العشيرة كلها**    **وافردت إفراد البعير المعبد**

وهو القائل أيضاً في قصيدته المعلقة نفسها(2) :

**ولست بحلال التلاع مخافه**    **ولكن متى يسترفد القوم ارفد**

**فإن تبغني في حلقه القوم تلقني**    **وإن تلتمسني في الحوانيت تصطد**

وهو يخالف عادات المجتمع، وقد عزلته قبيلته، وأفردته كالبعير الأجرب،وهو بمثل هذه المخالفة قد حقق ذاته فرداً، وضمن لها قدراً من الانفصال، ولكن ذلك لا يمكن أن يكون مطلقاً، ولذلك فهو لا يتوارى عن القوم، ولا يتخلف عن نجدتهم، بل هو مستعد لأن يكون دائماً بينهم يسعفهم وينجدهم، وهو يحقق بذلك ذاته مع الأخر، ويضمن لها قدراً من الاتصال.

ولقد لخص زهير بن أبي سلمى هاتين الحالتين على سبيل الحكمة في قوله(3) :

**ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه — يهدم، ومن لا يظلم الناس يظلم**

**ومن لا يصانع في امور كثيرة — يضرّس بانياب ويوطا بمنسم**

وهذا التناقض الظاهر في قول زهير وفي حياة طرفة يؤكد طبيعة العلاقة بين الأنا والآخر بما فيها من تعدد وتنوع وتعقيد، بل بما فيها من إشكال.

ولعله من الممكن التعبير عن تلك العلاقة المتناقضة بين الأنا والآخر بصيغة الحرية، التي هي مطلب الإنسان الأول، بها يحقق ذاته، ويؤكد وجوده، ويحفظ كرامته، ويبني ثقافته وقيمه الروحية، التي هي معيار وجوده الحق.

■الحرية في حد ذاتها لا تعني استقلال الأنا المطلق عن الآخر.

ولكن الحرية في حد ذاتها لا تعني استقلال الأنا المطلق عن الآخر، بل هي تعني وجود الآخر وجوداً حراً، لكي يمنح الأنا أيضا حريتها، فليست الحرية معنى مجرداً، وهي لا تعني الخواء والفراغ، بل تعني وجود الآخر، لتتحقق الحرية من خلال علاقته مع الأنا، وعلاقة الأنا معه.

وإذا كان الحال كذلك فإنه من الصعب القول: إن الأنا ذات الفرد الواحد، وإن الأخر هو كل ما سواها، إذ يبدو أن ذات الفرد في الواقع هي مجموع علاقاتها مع الآخر، أي أنها لم تعد ذاتاً مستقلة، وإنما أصبحت متشكلة مع الآخر ومن خلاله، والأمر نفسه بالنسبة إلى الآخر.

إن كلاً من الأنا والآخر هو القماش المنسوج من خيوط كثيرة، وليس الأنا أو الآخر هذا الخيط أو ذاك.

ولكن على الرغم من ذلك كله، لا مناص من التفريق بين الأنا والآخر، لا لمحض الدراسة والبحث فحسب، بل لأن لكلٍ منهما ذاته، ولأن كلاً مهما يغدو عند الآخر موضوعاً يتحدد به ويعرف.

وتلك هي الإشكالية التي لا يمكن أن تحل، والتي لا بد من الأخذ بها في درس الأنا والآخر.

واستناداً إلى التفريق المفترض منطقياً بين الأنا والآخر، يمكن القول: إن الأنا هي ذات فردية واحدة، وأن الآخر تمثله ذوات متعددة، ويمكن تحديد ثلاثة اقانيم للآخر؛ وهي: الله والطبيعة والمجتمع.

ومما لا شك فيه أن موقف الأنا من الآخر يتأثر بموقف الآخر من الأنا، ولكن يمكن أن نلحظ بعض المؤثرات الأخرى في موقف الأنا، ولعل أهمّها:

1. **الاستعداد الفطري.**
2. **ردة الفعل.**
3. **التجارب الماضية.**
4. **الثقافة.**
5. **الوعي.**

ويمكن القول أيضاً : إن موقف الأنا من الآخر هو في جوهره موقف الأنا من الأنا نفسها، بل هو محصلة لهذا الموقف، وغالباً ما يكون هذا الموقف غير واعٍ.



-2-

وتقدم مسرحية "تحولات عازف الناي"(4) لمؤلفها الدكتور علي عقلة عرسان(5) نموذجاً متميزاً لـ الأنا الآخر وما بينهما من علاقات ومواقف، يجعلها جديرة بالوقوف عندها للدراسة.والمسرحية تتلخص في رجل يعشق النور والماء، يظهر بقرب نافورة في سفح جبل، وهو مرهق متعب بحاجة إلى الماء والنور، وأصوات كلاب ورجال وأسلحة تطارده، ويحاول الوصول إلى الماء فلا يفلح. وترد إلى النافورة بعض الصبايا ليملأن الجرار، فيرينه، فيشفقن عليه ويقدمن له الجرار، ولكن ما إن يرفع الجرة إلى فمه حتى

يجدها فارغة ثم تظهر امرأة متميزة من سائر الصبايا، تغرف له الماء بيدها وتسقيه فيرتوي، ويحس معها بالحياة، وتحاول تذكيره بنفسها فلا تفلح، ثم تغادره على الرغم من فرط حاجته لها. ثم يلتقيه عازف ناي فيرتاح إليه، ويطمئن به، ويلم شعث نفسه بموسيقاه، ويجد كل منهما في الآخر الأنس والسكينة، ويهدي عازف الناي إلى الرجل جلد خروف ليتدثر به، وخنجراً ليحمي نفسه، ويغادره وحده، ولكن سرعان ما يرجع إليه، يدعوه لينزل معه إلى المدينة.

■مسرحية تحولات عازف الناي للدكتور عرسان تقدم نموذجاً متميزاً للأنا- الآخر وما بينهما من علاقات ومواقف.

وفي المدينة يصدهما الحراس ورجال الشرطة وتواجههما مراكز الأمن ودور اللهو والمتعة، ويعرض عليهما نادل المقهى خدمات دنيئة، فيرتدان على عقبيهما إلى الجبل، وهما مستاءان من الفساد الذي عم المدينة، وكان في إثرهما رجل وامرأة يقتص كل منهما أثرهما على انفراد، وهما لا يحسّان بأي منهما. وفي قمة الجبل يحذر عازف الناي الرجل من الشرطة التي تبحث عنه، ويدعوه إلى مغارة، ثم تظهر امرأة تبحث عن الرجل، وحين يطمئن إليها عازف الناي يدلها على المغارة، وتحاول المرأة تذكير الرجل بنفسها، فلا يذكرها، وتؤكد له أنه هي التي سقته الماء بيدها، وتذكره ساعة اعتقاله، وكيف تعلقت هي به، ثم تذكره بوالده الذي زاره مرة في سجنه، ثم ضرب وأهين فمات غيظاً، وتذكره يوم أحضروها هي نفسها إلى المعتقل، واعتدوا عليها أمامه، وتناديه باسمه خالد وتذكره باسمها إنعام، وشيئاً فشيئاً يتذكر زوجته وأباه وساعة اعتقاله، كما يتذكر يوم أطلق عليه الرصاص مع باقي المعتقلين، لكنه لم يصب ثم حمل في شاحنة مع أكوام الجثث، وفي الطريق سقط من الشاحنة فوق الرمال، ونجا بأعجوبة، وفي أثناء ذلك يحيط رجال الشرطة والأمن وكلاب الأثر بالرجل والمرأة وعازف الناي، ويتم اعتقالهم.

ثم يتم التحقيق مع الثلاثة واحداً واحداً، في صحراء قاحلة، ويتولى التحقيق رئيس المنصة، ويبدأ بالمرأة، وهي لا تنكر حبها لزوجها وبحثها عنه وعدم خوفها من السجن وتؤكد براءة زوجها كما تؤكد أنها تنصر الحق، ثم يتم التحقيق مع عازف الناي، فلا ينكر أنه كان يعزف للرجل كي يطمئن نفساً، وأنه

هو الذي أهدى إليه الخنجر والجلد، ثم يتم التحقيق مع الرجل، فيذعر أولاً ويرتبك وينسى ذاته، ثم سرعان ما يواجه المحقق بجرأة، والمحقق يتهم الرجل بالتآمر على أمن الدولة ويجعل عازف الناي شريكاً له، ويعدّ الناي وسيلة لنقل إشارات سرية. ثم يؤكد عازف الناي أن حرية الأعماق هي التي تحقق حرية الوطن، وأن الذين يخافون من الناي والمعرفة والحرية ليسوا جديرين بأن يقودوا الناس في دروب الحرية كما يؤكد الرجل أن صوته قد يضيع ولكن دمه لن يضيع، ثم تودع المرأة الحياة بسؤالها: «لماذا نعيش » (ص346) ، ويدخل الجند ليسوقوا الثلاثة إلى الموت، في الوقت الذي يسمع فيه صوت ناي قادم من بعيد، يرافقه شعاع نور يكبر ويكبر.

ويبدو أن الأنا الأكثر وضوحاً في المسرحية متمثلة في شخصية الرجل (خالد حسين) ، ولذلك يمكن الانطلاق منها لتصوير علاقتها مع الآخر.

ولكن لا بد من تأكيد أن الأنا الحقيقية لهذا الرجل في هذه المسرحية لا يمكن أن تعرف إلا من خلال علاقتها مع الآخر، ولا سيما المرأة وعازف الناي لأن هذه الشخصيات الثلاث تمثل وحدة متكاملة بل تكاد تمثل أنا واحدة.

وهذا يؤكد أن الأنا لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون مستقلة عن الآخر حتى من حيث التقسيم النظري لمحض البحث والدراسة.

إن الأنا التي تقدمها المسرحية متمثلة في شخصية الرجل«خالد حسين» هي أنا محاصرة ملاحقة مضطهدة على مستوى الطبيعة، وحيدة في سفح جبل، منهكة، في حالة بائسة من التعب والعطش، وهي لا تملك شيئاً سوى الأسمال البالية.

وهي على مستوى الروح وحيدة، يستولي عليها الشعور بالخوف والاضطهاد، والملاحقة. ومثل تلك الأنا، وهي على تلك الحال، يتوقع منها أن تعادي المجتمع وأن تحمل نحوه البغض والكراهية والعداء وألا تفوت فرصة للانتقام.

كما يتوقع منها على مستوى الطبيعة أن تشرب من أي مورد وأن تستولي على كل ما تجد، وتمتلكه أو تؤذيه وتدمره إن لم تستطع امتلاكه.

كما يتوقع منها على مستوى الروح أن تشعر بالسوداوية والضياع، وأن تعاني من التمزق، فلا تتعلق بشيء ولا تخلص لشيء.

هذا هو المتوقع من مثل تلك الذات وهي في مثل تلك الأوضاع ولكنها لا تفعل شيئاً من ذلك البتة، بل تتخذ مواقف أخرى مختلفة كلياً، أكثر إيجابية، إن الرجل حامل تلك الأنا لا يشتم أعداءه، ولا يكره أحداً، ولا يلعن الماء الذي لا يصل إليه، وهو لا

يمتلك شيئاً، ولا يؤذي ولا يفسد، بل إنه يظل ينشد الماء والنور في غنائية عذبة ويعشق الموسيقا، ويحب الآخر، ويتطلع إلى كل ما حوله بافتتان صوفي، ويتأمل الكون بوجد.

**■الأنا الأكثر وضوحاً في المسرحية متمثلة في شخصية الرجل (خالد حسين )**

فمن هو ذلك الرجل؟ وما مواقفه؟ وما طبيعته؟ وما الباعث عليها؟

إن الرجل يظهر في سفح الجبل وحيداً لا مؤنس له، وهو يعاني من الإعياء، وحين يسمع عزفاً على الناي، تأنس روحه، ثم يرى العازف فيطمئن، وسرعان ما تنشأ بينهما صداقة متينة يقويها الحوار المتبادل

بينهما عن الله والطبيعة والإنسان والموسيقا، وهو حوار عفوي جميل، ينساب على ألحان الناي، يوقعها العازف، والرجل يصغي إليه فتطمئن روحه وتصفو، ويرى العالم جميلاً.

إن العلاقة بين الرجل وعازف الناي تستند إلى معيار أساسي هو الإقرار بوجود الآخر والاعتراف بذاته وكيانه المستقل، ودوره في الفعل والاختيار، وهذا هو أساس الحب الصحيح.

يقول الرجل لعازف الناي:«من أنا دون أنت؟ ومن نحن دون مناخ يصنعنا، ومعيار يراتبنا، ومن تكون وماذا تصير دون احتكام لخبرة وحكمة»(ص89) ، وهذا القول يدل على أن الرجل لا يعترف بوجود الآخر فحسب، بل إنه يعلق وجود الأنا على وجود الآخر، إن وجود الآخر ههنا ضروري لتحقيق وجود الأنا ولكن هذا التحقيق لا يتم من خلال استغلال الآخر و السيطرة عليه أو تملكه، وإنما يتم من خلال الاحترام الذي يعني الإقرار بإمكانات الآخر وتنميتها وفق رغباته هو. يقول إريك فروم عن الاحترام:«هو القدرة على رؤية شخص كما هو، وإدراك فردانيته المتفردة، الاحترام يعني الاهتمام بأن الشخص الآخر إنما ينمو ويتكشف على نحو ما هو عليه وبطريقته وليس بغرض خدمتي، فإذا أحببت شخصاً آخر فإنني اشعر أنني صرت معه شخصاً واحداً، على نحو ما هو عليه، لا على نحو ما أنا محتاج إليه ليكون موضوعاً لفائدتي» (6)

وهاهو ذا الرجل يقول لعازف الناي:«في الحلم كنت أنت تعزف، وأنا أقول كلاماً يأتي من بعيد، كأنما كل منا كان قصبة، واحدة تصدر لحناً، والأخرى تصدر كلاماً حلواً، أهو حلم أم أنني كنت أهذي» (ص 170) ، وبذلك فالرجل يقر للآخر بوجوده الخاص المستقل، وهو يشعر من خلال وجوده المستقل بتوحدهما معاً.

وحين يصف عازف الناي طريقة العزف يقدر الرجل موهبته، كما يقدر معاناته فيقول له: «هذا يشبه لذّة الجرح بالأظافر والكلمات، النفخ سهل، وتحريك الأصابع سهل ايضاً، لكن أنْ تنفخ وتحرك أصابعك بنظام، يمليه القلب ويصير غناءً يفتح صدر الوقت لأجنحة الروح، ويبقى بعدك مثل الوقت يبقى منك ويبقيك على الوقت فهذا صعب»(ص 72-73) .

إن موقف الرجل من الآخر يختلف عن موقف سارتر كلياً، وهو الموقف الذي يعبر عنه بقوله: «الغير ضروري لوجودي كما أنه ضروري للمعرفة التي لدي عن نفسي، وعلى هذا فإن اكتشافي لنفسي يكشف لي في الوقت نفسه عن الغير بوصفه حرية موضوعة في مواجهتي، ولا يفكر ولا يريد إلا من أجلي أو ضدي»(7)

وعندما يهبط الرجل وعازف الناي من قمة الجبل إلى السفح لا يريد الرجل لصديقه عازف الناي أن يسير وراءه، فهو يريده إلى جانبه دائما، وهاهو ذا يقول له: «كن بجانبي أرجوك لقد أَلِفْتُك واستحدث معك شيئاً من نفسي، ولكن ورائي لا، لا تكن ورائي»(ص200) .

**■إن العلاقة بين الرجل وعازف الناي تستند إلى معيار أساسي هو الإقرار بوجود الآخر والاعتراف به ، بذاته وكيانه المستقل .**

وعازف الناي نفسه يقف من الرجل موقف التقدير والاحترام والحب، وهو مثله يعشق الماء والنور والهواء والموسيقا والشعر والحرية والصداقة، ولعل الأهم من هذا كله هو تكامل الرجلين، فهما مثال للإنسان الحر النقي البريء، وثنائيتهما لا تعني التكرار، ولا تعدد الصورة، ولا تعني على الإطلاق التابع والمتبوع، أو الرجل والظل، بل هما متكاملان في صنعهما الحياة.

وهذا يعني من جهة أخرى أن الأنا لدى الرجل تتكامل مع الأنا لدى عازف الناي، وأن أنا أي منهما لا تلغي أنا الآخر، بل تدعمها ، وتقوّيها وتؤكد وجودها، وهذا هو التعاون الحق والتكامل الحق.

إن أنا الرجل لا تتضح في الواقع إلا من خلال أنا عازف الناي، كما أن أنا عازف الناي تزداد وضوحاً من خلال أنا الرجل، ومثل هذه العلاقة الصحيحة السليمة المعافاة تؤكد أن أنا الفرد لا يمكن أن تكون إلا من خلال أنا الآخر، وعبر فضاء الحرية.

إن الرجل وعازف الناي يشبهان جلجامش وصديقه أنكيدو في ملحمة جلجامش، السومرية التي تعود إلى الألف الثانية قبل الميلاد، وهما لا يشبهانهما في سعيهما المشترك إلى قتل حمبابا إله الشر، وإنما في الصداقة القوية التي ربطت بينهما، كما يشبهان حي بن يقظان وصديقه أبسال في قصة حي بن يقظان(9) للفيلسوف الأندلسي ابن طفيل (1110-1185) ، في معرفتهما

الله، وإيثار حي العزلة في الجزيرة، ورغبة ابسال في العيش مع الناس في المدينة، ثم زيارتهما معاً إلى المدينة وعودتهما منها خائبين، مثلما عاد الرجل وعازف الناي من المدينة خائبين ومطاردين.

■الأنا لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون مستقلة عن الآخر حتى من حيث التقسيم النظري.

إن الرجل وعازف الناي لا يشبهان مثلاً في شيء دونكيشوت وتابعه سانكو بانزا، ولا روبنسون كروزو وخادمه جمعة. إن دونكيشوت في رواية الكاتب الإسباني سيرفانتس (1547–1616) يتخذ من جاره الفلاح سانكوبانزا تابعاً له في مغامراته ، ويجعله يركب حماراً أعرج، على حين يمتطي هو صهوة حصان( 10) . كما أن روبنسون كروزو في الرواية التي تحمل اسمه عنواناً لها للكاتب الانجليزي دانييل ديفو ( 1661–1731) يعيش وحيداً أربع سنوات في جزيرة معزولة ، ثم ترمي الأمواج إلى شواطئه أحد الناجين من سفينة غارقة ، فيتخذه خادماً له، ويطلق عليه اسم جمعة، وهو اسم اليوم الذي التقطه فيه، على عادة الإنجليز في تسمية خدمهم، ويعامله معاملة المستعمِر الذي يدعي التحضر ، للمستعمَر الموصوم بالجهل والتخلف.(11)

إن شيئاً من مثل تلك العلاقة لا يظهر البتة بين الرجل وعازف الناي، بل على العكس ، تظهر بينهما عاطفة الصداقة في أنبل صورها ، وإن أحدهما ليشفق على الآخر ، ويأبى أن يتخلى عنه.

## -4-

ومن الطبيعي بعد ذلك أن ينسجم موقف الرجل من المرأة مع موقفه من صديقه عازف الناي. إن الرجل وهو في سفح الجبل قرب الناظورة بحاجة شديدة إلى الماء وتظهر بضع حسناوات يحملن جراراً يملأنها ، ويقترين منه ليسقينه ولكن سقايته لا تتم إلا بيد امرأة أخرى تغرف الماء بيدها لتسقيه، ثم يتضح فيما بعد أنها زوجته.

إن هذا يعني أن خلاص الرجل لا يتحقق إلا على يدي زوجته، لا بغيرها من الحسناوات ، وأن ارتواءه لا يتم بوساطة جرار ، وإنما باليد، ويد الزوجة وحدها تغرف له من الماء وتسقيه.

وها هي ذي الزوجة تسقي الرجل وهي تقول له: «أنت على سطح تلة خضراء قرب عين ماء، تتضح من نبع صافٍ ، يشرب منه خلق الله ، ويعيشون في أرض الله»(ص 24) ، فيرد عليها الرجل قائلاً:«لقد مشيت طويلاً في الظلام ، في الحر والضيق والظلام، مشيت في سديم متشابه، لا ضوء ولا

ماء ولا أمل ولا شعور بحياة أو إحياء، مجرد انسكاب للتعب واللهب والمرارة في حلقي، حتى كدت أجف والكلاب تلاحقني ، وتلاحقني»(ص25) .

وهكذا فالمرأة الأخر عند الرجل الأنا ليست دنساً ولا رجساً، وليست غواية ولا ضلالة ، وليست طريقاً إلى السقوط، وإنما هي الخلاص وهي الحياة وهي الوجود الحق.

وهذه قيمة عليا تقدس المرأة وتحترمها، وتصونها وتحفظ حرمتها، وتجعلها تتكامل مع الرجل ليصنعا معاً الحياة والإنسان.

■في الحلم كنت أنت تعزف وأنا أقول كلاماً يأتي من بعيد، كأنما كل منا كان قصبة.

وتبدو المرأة متميزة فهي فاعلة مؤثرة في الواقع تهبط إلى المدينة كي تبحث عن زوجها، وترقى الجبل مقتفية أثره، جادّة في البحث عنه، حتى إنها لتجد رائحته في جلد الخروف الذي كان يتدثر به ، فتهتدي إليه، وهو في الكهف وتساعده على استعادة ذاكرته ثم تعتقل معه.

وأمام المحقق رئيس المنصة، تقف إلى جانب زوجها وتدافع عنه، لا لأنه زوجها فحسب، بل لأنه على حق، وهي تؤكد ذاته، وتحقق وجودها الحر الصحيح، وها هي ذي تقول لرئيس المنصة:«إنني إلى جانبه إنسانة ، قبل أن أكون زوجة، شخص ينصر الحق قبل أن يبحث عن أشيائه الخاصة، ورغباته الخاصة، وشهواته الخاصة، وراحته الخاصة»(ص 291) .

إن أنا كل من المرأة والرجل وعازف الناي هي أنا حرة، وكل منها تمنح الأخرى حريتها، وهي باجتماعها تتلاقى وتتكامل، وتؤكد كل منها الأخرى، ولا تنفيها، وإن كانت كل منها تحتفظ لذاتها بشخصيتها وخصوصيتها، وليست أي منها تكراراً أو نفياً أو إلغاءً للأخرى، وهذا هو الوجود الحق للأنا، في علاقتها مع الأخر تؤكده بقدر ما تؤكد ذاتها.

ولعل هذا ما عبر عنه الرجل حين قال:«الحياة حياة الروح وحياة المناخ الذي تنتعش فيه الروح، هي قيمة تقيمك فوق التراب وتجعل لك لوناً خاصاً بك»(ص 86) هي الحياة التي يراها شاعر نقي يعشق الماء والنور والهواء والموسيقا والصداقة والحب،هي الحياة التي تتحقق مع الآخر وبه، حيث يقول عازف الناي لصديقه:«لقد اغتسلنا معاً بالنور واللحن والكلام، أشعر بأنني أولد من جديد معك».(ص 188–189) .

ومما لا شك فيه أن البحث عن مثل تلك الحياة، وعن مثل تلك العلاقة بين الأنا والأخر هو أمر مشروع، بل هو نبيل وسام، ولكن على الرغم من ذلك فإن مثل هذا البحث عن الحياة تطارده قوى الموت والإعدام والظلم، وتقطع عليه الطريق، وتمنعه من التحقق ، بل تعدم فيه الوجود والحياة وسوف تزداد الأنا وضوحاً لدى كل من المرأة والرجل وعازف الناي ، كما سوف تزداد تألقاً وسمواً إنسانياً في موقفها من الاخر المعتدي.

## -5-

إن موقف الأنا من الأخر يبدو أكثر أهمية عندما يكون الآخر مختلفاً الاختلاف كله عن الأنا بل عندما يكون معتدياً ، مبيتاً للعداوة، قاصداً عن عمد إلى إفناء الأنا وتدميرها.

وفي مثل هذا الموقف ، على الرغم من خطورته، تظل الأنا محتفظة بهويتها، مؤكدة معرفتها بالأخر المعتدي، وهاهو ذا الرجل يقول لرئيس المنصة المحقق:«أنا لم أختر ما أصل، ولم أصل ما يضيرك، أو ينفي حضورك، فلمَ الملاحقة والانتهاك؟! إن شهوة التسلط هي التي جعلت مني في عينيك عدواً وشيطاناً ، وجعلتك تقتل الآخرين»(ص 321) .

إن الأنا هاهنا تواجه الأخر المعتدي بالعقل والحكمة والمعرفة، وتجبهه بالحجة، وهي تكشف عدوانيته، وتدين ميله إلى الظلم.

والذي يزيد الأمر تفاقماً أن الأنا لدى كلٍ من المرأة والرجل وعازف الناي لم تمارس أي شيء من العدوان، بل أنها لا تبيت عدواناً، ولا تفكر فيه، ولم يخطر على بالها قط.

إن المرأة والرجل وعازف الناي هم محض عشاق للنور والماء والهواء والموسيقا والصداقة والحب، ولا يحمل أي منهم أي مفهوم سياسي أو أيديولوجي.

إن المرأة والرجل وعازف الناي يرغبون في الحياة محض الحياة الحرة الكريمة، ولا يفكر أي منهم في أي شيء سوى الحياة، ولكن الأخر لا يفكر في غير اتهامهم وإدانتهم وإعدامهم.

والأخر المعتدي يملك كل شيء، الحرس والسلاح والكلاب ، كما يملك القدرة على الاتهام والإدانة والإعدام ، وإن كان في الحقيقة لا يملك القانون، فهو لا يستند في محاكمتهم إلى نص، ولا يحاكمهم في قاعة محاكمة، وبوجود شهود وأدلة وقضاة، وإنما يحاكمهم في الصحراء، حيث لا شيء سوى سلطته الفردية المستبدة.

**■عازف الناي نفسه يقف من الرجل موقف التقدير والاحترام والحب ، وهو مثله يعشق الماء والنور والهواء والموسيقا والحرية...**

ولعل الفاجعة تتمثل في قول الرجل وهو يواجه رئيس المنصة، فيقول له : «أودّ لو تكون بمثل هذه الحصافة والجدية والقسوة وأنت تحاكم عدواً، هذا إذا تمكنت يوماً من محاكمة أحد من الأعداء» (ص332).

إن المفجع هنا أن الأخر المعتدي ليس عدواً، كما أن الأنا ليست عدواً أيضا، وهاهنا يصدق قول طرفة(12) :

**وظلم ذوي القربى أشد مضاضة        على المرء من وقع الحسام المهند**

وتلك هي إشكالية الأنا في علاقتها مع الأخر الذي هو من جنسها وقومها ووطنها ، أو بالأحرى في علاقته معها، فالآخر الذي هو ابن الوطن نفسه يسعى إلى نفي الأنا وإدانتها وتدميرها.

إن الآخر المعتدي هو عدو للصداقة و الموسيقا والحرية والهواء والماء، هو عدو للوطن والإنسان والحياة، هذا ما يقوله عازف الناي للمحقق رئيس المنصة : «يا من يخافون لحن الشبابة الذي ينعش الذاكرة والقلب، ويرتعدون من فكرة مدومة في فضاء الدماغ عن المعرفة والحرية والحق، ويشهرون الخناجر بوجه أسئلة تتثال على اللسان، ويسجنون كلمة صادقة تنبع من حب القلب للناس والوطن، لستم جديرين بأن تقودوا الناس في دروب الحياة والحرية» (ص337) .

ومن هنا فإن الاخر المعتدي لا يدمر أنا فردية واحدة، وإنما يدمر أنا الإنسان بالمعنى الكلي الشامل للإنسان ، بما يتضمن من حرية ومعرفة وحضارة، ومن ذلك، فإن المسرحية لا تصور علاقة محدودة بين الأنا والاخر في زمان ومكان محدودين، كما لا

تصور علاقة محدودة بين أنا محدودة وآخر محدود وإنما تصور علاقة مطلقة بين أنا الإنسان المطلق والاخر المطلق بما في تلك العلاقة من عدوان على الحرية

والصداقة والموسيقا والإنسان والحياة، وهذا ما يكسب المسرحية صفة الكلية والشمول.

ومن هنا كان اسم الرجل الذي يتضح في نهاية المسرحية«خالداً» ليدل على الروح المطلقة والفكر الخالد، كما كان اسم المرأة «إنعاماً» ، لتدل على أن المرأة هي نُعمى للحياة وعطاء، أما المحقق رئيس المنصة فلا اسم له يميزه، مما يدل على تجرده من إنسانيته، وتمثيله لبعد واحد هو الاستبداد والتحكم، وليدل أيضاً على مطلق الظلم الذي يمكن أن يحمله أي فرد مستبد في أي زمان أو مكان.

ومهما يكن فإن موقف الأنا من الآخر المعتدي هو موقف إنساني حضاري، لا يسفّ ولا ينحط إلى مستوى الآخر المعتدي، وهو موقف تضحية وفداء، إذ يقدم كل من المرأة والرجل وعازف الناي على الموت في نهاية المسرحية من غير خوف ولا وجل، لأنهم يثقون بالغد وبالإنسانية المطلقة التي لا يمكن أن تعدم، وإن أعدموهم جميعاً.

وهذا ما تؤكده المسرحية، إذ تنتهي «بلحن الناي الحزين، يقترب من بعيد مشوباً بشيء من الأمل الذي يتدرّج إلى فرح أو ما يشبه الفرح، ويرافقه شعاع نورٍ يكبر ويصبح أشعةً... ثم يرتفع عزف الناي صافياً مشرقاً جميلاً ومتفائلاً ، يرتاد الآفاق ، وكأنما يردد: الحياة تنتصر» (ص 347) .

إن الرجل وعازف الناي يشبهان جلجامش وصديقه أنكيدو في ملحمة جلجامش السومرية.

## -6-

ومن الطبيعي بعد ذلك أن ينسجم موقف الأنا من الطبيعة مع موقفها من الآخر الإنسان، فإذا هو موقف إنساني أيضاً، ويرى في الطبيعة أنا إنسانية، ويعاملها كما يعامل أنا الإنسان بحرية واحترام، ويرى ما فيها من روعة وجمال.

وكذلك من الطبيعي ايضاً أن ينسجم موقف الأخر المعتدي في الطبيعة مع موقفه من الإنسان فإذا هو يستغل الطبيعة، ويملكها ويحولها إلى صحراء، يتخذها وسيلة للإعدام، بدلاً من إحيائها، وتحويلها إلى الحياة.

إن الرجل يقف من الطبيعة موقف العاشق اللاجئ، فهو يحب الطبيعة ويصونها ويجد ذاته في رحابها ويتأمل فيها مظاهر الجمال، فهو يحب الماء والنور، ويطلبهما لا لحاجته إليهما فحسب بل يطلبهما لذاتهما، مدركاً أنهما هما الأصل، وجديران أن يطلبا لذاتهما، وها هو ذا يقول:«أعطوني شمعة وشربة ماء، لعلي أستعيد دربي وصورتي وصوتي، فقد ضاع مني كل شيء حتى ذاتي، أعطوني شيئاً أبصر به، فقد غاض كل فيض الرؤية في أعماقي... ماء... ماء... الماء قبل النور.... هكذا كان في الأرض وفي الجسد ، هكذا هو عندي في هذا الأوان، ماء.. ماء.. أيها العذب.. ايها.. يا الحياة، دعنا نتواصل، ما الذي يمنع التقاء جسد بأحد أصوله؟» (ص 13-14) .

والرجل يعيش في سفح جبل ويتطلع دائماً نحو القمة، رمز السمو والبراءة والنقاء، ولم يفكر قط في تحديد قطعة أرضٍ لامتلاكها أو استغلالها، فهو لم يبنِ بيتاً، ولم يسوّر أرضاً، ولم يفكر في تحويلها إلى حصن أو قلعة يحتمي بها.

وهو يحس بجمال الطبيعة، أو يتأملها، ويزداد إحساسه بها قوة من خلال صديقة عازف الناي، بل إنه يحس بجمال الطبيعة بفضل وجود صديقه إلى جانبه، وها هو ذا يقول له :«الفجر جميل، وانسكاب الماء مع انسكاب الضوء يجعلان معنى الحياة أكثر غنى، يجعلان فيها متعة.. عزفك، عزفك على الخصوص،

يجعلني أرى في الأشياء جمالاً، وفي الجو شيئاً يعيش، إنه يتسلل مع الهواء إلى الأعماق، وينقل إلى هناك حلاوة لم أتذوقها من قبل، غريب، كأنما هو الحلم»(ص 169) .

وهي يحس كأنه يرى الشمس تشرق أول مرة ، لأن صديقه كان بجانبه وهاهو ذا يقول: «أشرقت الشمس، إنها المرة الأولى التي أرى فيها الشمس بهذا الجمال، انظر إلى الخضرة كيف تموج تحت أشعتها، كأنها بحر رائق» (ص 172) .

وبذلك لم تكن الطبيعة معزولة عن الإنسان بل إنها تكتسب قيمتها الجمالية من خلال الإنسان وهي من غيره لا قيمة لها، وهذه بحد ذاتها قيمة للطبيعة من جهة وقيمة للإنسان ايضاً، من جهة أخرى.

ومن الطبيعي جدا بعد ذلك أن ينفر الرجل من أجواء المدينة، ويفر منها هارباً، ليلوذ بالطبيعة، وهاهو ذا يعلق لدى رؤيته المدينة فيقول:«أكاد أنكر مدينتي» (106) ، وما إنكاره لها إلا لأنه يراها في حضيض الفساد، وهو ينظر إليها من قمة البراءة، ثم يفاجأ

بأن «كل الاتجاهات هنا (في المدينة ممنوعة) عدا اتجاه ذلك الشخص الذي عرض بضاعته»(ص 110) ، وكان هذا الشخص قد عرض على الرجل وعازف الناي ما يشاءان من متعٍ رخيصة، على حين صدّهما الحراس عن هذا الرصيف وذاك الشارع.

ولذلك سرعان ما يضيق صدر الرجل بالمدينة، ويصيح قائلاً: «أجدني متعباً، بدأت أضيق بازدحام العمران كل شيء يضغط علي، كأنما يتراكم فوقي(ص 140) .

**■المرأة عند الرجل الأنا ليست دنساً ولا رجساً، وليست غواية ولا ضلالة.**

ويعود الرجل إلى الطبيعة هارباً من المدينة، وهو لم يفر منها إلا لرؤيته كرامة الإنسان فيها تهدر ، وحريته تخنق، فإذا هو محض سلعة تباع، على حين يجد في رحاب الطبيعة الإنسان يحقق ذاته حراً كريماً، وهاهو ذا يلجأ إلى قمة الجبل حيث الرفعة والسمو ، ليختبئ في كهف، كأنه يعود إلى رحم الأم، أو كأنه يأوي إلى الكهف كما أوى إليه الفتية الذين فرّوا بدينهم من ملك ظالم.

ولكن قوى الظلم والقمع والاستبداد تتعقبه متمثّلة بالحراس وكلاب الأثر ، لتعتقله هو وزوجته وعازف الناي، وتأخذه من عمق الكهف الآمن، وقمة الجبل السامي، لتلقي به في معتقل بصحراء، لا شيء فيها سوى الموت.

إن الطبيعة هي المأوى والملجأ، وهي الجمال والسحر ، وهي الأمّ، وهي الرحاب الشاسعة التي يلتقي فيه الإنسان بالإنسان، ليصنعا معاً صداقة رائعة، ويعرفا السمو ، حباً وشعراً أو موسيقا وحرية، تلك هي الطبيعة بالنسبة إلى الأنا لدى كل من المرأة والرجل وعازف الناي.

أما الطبيعة نفسها بالنسبة إلى الآخر المعتدي فتختلف اختلافاً كبيراً، إذ يحولها الآخر إلى مكان مغلق، يصنع منه معتقلاً، تحيط به الأسلاك الشائكة، حيث لا شيء سوى القمامة والرمال، وحيث يساق الرجل والمرأة وعازف الناي إلى الإعدام.

ويزداد الموقف من الطبيعة مفارقة بين الأنا لدى كل من المرأة والرجل وعازف الناي وبين الآخر المعتدي، عندما يتعلق ذلك الموقف ببعض الجزئيات كالناي وجلد الخروف والخنجر .

إن الرجل لا يملك شيئاً من حطام الدنيا سوى أسماله البالية، وحين يهديه عازف الناي جلد الخروف والخنجر ، يأخذ الأول، لا للتملك وحب الاقتناء، وإنما لمحض الاندثار به، وهو بعد ذلك جلد خروف، يدلّ

على الوداعة والبراءة، وليس جلد نمر ، يدل على القنص والقوة، وهو يرفض الخنجر ، لأنه لا يحتاج إليه (ص 84– 85) .

ولطالما تغنى الرجل بموسيقا العازف على الناي، وأشاد به، فقد كان يلم شعث نفسه وروحه بعزفه على الناي، ويجد لديه الأمن والروح والطمأنينة، ويسترجع ماضيه ويحلم ، ويستعيد ذاته ، وها هو ذا يقول لعازف الناي:«العزف، العزف، بل عزفك أنت بالذات، يجعل الوجود شفيفاً» (ص 197) .

وعازف الناي لا ينظر إلى الناي على أنه محض أداة ، بل ينظر إليه على أنه جزء من الإنسان يكمل كل منهما الآخر ، بل إن مثل الناي مثل الإنسان نفسه، وهاهو ذا عازف الناي يقول: «الشبابة رفيقتي في الليل والنهار ، أشكو لها، وتشكو لي، ومعها أحسن بالوحدة أو بالخوف، اقتحم بها الصمت أو العتمة والأسئلة المحيرة» (ص 71) .

إن الناي نفسه يصبح جزءاً مكملاً للمرأة والرجل وعازف الناي، ويمتلك الناي ذاته المستقلة، ويمتلك أناه، ويغدو طرفاً آخر ، إلى جانب المرأة والرجل وعازف الناي، وهاهو ذا الأخير يقول: «نحن أيضاً جماعة، أنا وأنت والشبابة» (ص 75–76) .

ويختلف عن ذلك كله موقف المحقق رئيس المنصة من جلد الخروف والخنجر والناي، فالجلد الذي قدمه عازف الناي إلى الرجل ليتدثر به، والذي وجدت فيه المرأة رائحة زوجها، فاهتدت بوساطته إلى مكانه، يعدّه المحقق رئيس المنصة أداة اتهام، فيصفه بأنه : «علامة محدّدة متفق عليها» (ص 304) .

والشبابة تحول لديه بكل بساطة إلى أداة اتهام أخرى، فيرى فيها وسيلة للتراسل السري بين الرجل وعازف الناي، وهاهو ذا يخاطب أحد الحراس متهماً عازف الناي:«سجل يقوم بأعمال الإشارة، ويرسل رسائل بشيفرة على الشبابة»(ص 328) ، ومن السهل بعد ذلك أن يصف الخنجر بأنه : «سلاح للإرهاب والجريمة» (ص 310) .

إن الذات بنية واحدة لا تتجزأ ولا تتناقض، ولا يمكن أن تختلف مواقفها من الطبيعة عن مواقفها من الإنسان ، إن الأنا التي تقدر أنا الإنسان وتحترمها، وتعاملها بحرية وحب، تقدر كذلك أنا الطبيعة وتعاملها كأنا الإنسان سواء بسواء.

ولذلك لا يمكن أن يختلف موقف الآخر المعتدي من الطبيعة عن موقفه من الإنسان.

كذلك لا يمكن أن يختلف الموقف من الله عن الموقف من الطبيعة والإنسان، بل إن الموقف من الطبيعة والإنسان لينبع في الحقيقة من الموقف من الله.

■ل أنا لا أعبد الشمس، ولا أعبد شخصاً ، كما يفعل كثيرون، أنا أعبد خالق الأشياء والأشخاص...

## -7-

إن الأنا التي تقدس الله وتعبده وحده، وتدرك أنه الأكبر والأعظم، وتستمد منه قوتها، وتقوى به، هي الأنا نفسها التي تقدر الإنسان وتحترمه والتي تحب الطبيعة وترعاها، ولا تفكر بإلحاق الأذى أو الضرر سواء بالطبيعة أو الإنسان.

إن عازف الناي حرٌ أبي ، لا يخضع لأحد وهو يعشق النور ، ويحب التفاؤل، وهاهو ذا يقول للرجل وهما يتأملان معاً شروق شمس:«أنا لا أعبد الشمس، ولا أعبد شخصاً، كما يفعل كثيرون، أنا أعبد خالق

الأشياء والأشخاص والسماء والشمس، ولكن الشمس تأسرني في كل شروق وغروب، والشروق يأسرني أكثر » (ص 175) .

إن هذا الموقف للأنا من الإنسان والطبيعة والله، يدل على تقديرها للأمور حق قدرها، فالأنا هنا تعشق الجمال، وتحس به، وتقدر الإنسان، وتحترمه، لكنها لا تعبد سوى الله، وله وحده تقرّ بالقدرة على خلق الطبيعة والإنسان فهو الأعظم والأكبر.

إن موقف الأنا من الله هو الذي يملؤها بالقوة، ويمنحها الإرادة، ويساعدها على حرية القرار والموقف والعلاقة، مع الآخر، سواء أكان إنساناً أم طبيعة.

ولعل في هذا الموقف يكمن سر المواقف الأخرى كلها، ولعل هذا الموقف هو الذي يمنح تلك الأنا هويتها، ولذلك بدت محبة للإنسان، عاشقة للطبيعة، متعلقة بالهواء والماء والنور والصداقة والموسيقا والحب.

ولذلك أيضاً بدت تلك الأنا واعية، لا تتصرف وفق ردة الفعل الأولى، ولا تندفع وراء الانفعال، ولا تعامل الآخر المعتدي بالمثل، وإنما تبني مواقفها على وعي وثقافة، منطلقة من الأنا المدركة لموقعها في الكون.

إن تلك الأنا المتمثلة في المرأة والرجل وعازف الناي، هي الأنا العاشقة للحرية والحياة والموسيقا والصداقة والحب والإنسان، هي الأنا المنتمية إلى الحضارة.

ومما لاشك فيه أن المسرحية بتقديمها تلك الأنا وتصويرها تلك المواقف لا تنطلق من النماذج الغربية، وإنما تنطلق من الحضارة العربية الإسلامية.

## - 8 -

إن المسرحية لا تقلّد نموذج المومس الفاضلة ، التي تثور على مجتمعها ، وترفض تقاليده ، ويكون سقوطها بسبب ظلم المجتمع ، وهي البريئة في روحها ، وإن كانت المدنسة في جسدها ، وهو نموذج غربي ، كثر تقليده في الأدب العربي الحديث ، ضمن مرحلة معينة ، واتجاه أدبي معين ، متخذاً من المومس الفاضلة رمزاً للثورة والتمرد.

بل تقدم المسرحية نموذجاً متميزاً للمرأة الزوجة ، التي تكافح ، وتقف إلى جانب زوجها ، ولا تتخلى عنه ، وتحتفظ بعفتها وكرامتها ، على الرغم من اغتصاب سلطات الاستبداد لها .

ولقد أكدت المسرحية أن خلاص الرجل لا يتحقق إلا على يدي زوجته ، لا بغيرها من الحسناوات ، وهي قيمة ندر التعبير عنها في الأدب العربي الحديث . وقد عبرت عنها المسرحية بأسلوب فني جميل ، حين جعلت ارتواء الرجل لايتم بواساطة جرار تقدمها له الحسناوات ، وإنما باليد ، ويد الزوجة وحدها ، تغرف له من الماء وتسقيه .

والمسرحية لاتقلد نموذج البطل الغارق في الخمرة والرذيلة والجريمة ، رافضاً مجتمعه ، وثائراً على القانون ، ومتمرداً على الأعراف والتقاليد ، ليؤكد ذاته الفردية ، وروحه العاصية ، مقابل مجتمعه ، أياً

كان هذا المجتمع ، وهو نموذج غربي ، كثير تقليده في الأدب العربي الحديث ، ضمن مرحلة معينة ، أو اتجاه أدبي معين ، متخذاً من الغارق في الخمرة رمزاً للثورة والتمرد .

بل تقدم المسرحية نموذجاً متميزاً لرجل يعشق الماء والنور والموسيقا والصداقة ، وهوشريف ونظيف ونقي وصادق ، لايتخلى عن صديقه ، ولا يكذب ، ولا يتردد في قول الحق ، ولا ينكر شيئاً حتى أمام المحقق، ويتمثل هذا النموذج في الرجل والمرأة وعازف الناي سواء بسواء .

ولعل المسرحية في تقديمها هذا النموذج للبطولة أول عمل مسرحي من نوعه ، ولعلها تذكر بقول أحمد شوقي ( 1868 – 1932 ) في رثائه عمر المختار ( 1860– 1931 ) (13) :

**خيّرت فاخترْت المبيت على الطوى — لم تبن جاها ا تلمّ ثراء**

**إن البطوله ان تموت من الظما — ليس البطوله ان تعبّ الماء**

وهذا المفهوم للبطولة هو من غير شك مفهوم ينبع من التراث العربي الإسلامي ، ويستمد منه معطياته وأبعاده .

إن الروح التي تسري في المسرحية هي روح الثقافة العربية الإسلامية ، وتتجلى في شفافية جميلة ، من خلال إشارات لطيفة إلى التراث ، تبدو كأنها أشذاء أو أنداء تمنح المسرحية شخصيتها .

ومن ذلك إشارات إلى القرآن الكريم، يظهر أكثرها في كلام الرجل، ومنها قوله، وهو يطلب الماء: «الماء قبل النور، هكذا كان في الأرض وفي الجسد»(ص 13) . وهو يتضمن إشارة إلى قوله تعالى في القرآن الكريم: ﴿ وكان عرشه على الماء ليبلوكم أيكم أحسن عملاً﴾ ( 7هود11) ، وقوله عزّ وجلّ: ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾ (30 الأنبياء 21) . وغير ذلك مما يرد على لسان الرجل في الصفحات ذوات الأرقام 15–52–78.

ومن الاشارات إلى الثقافة العربية الإسلامية ما جاء في حديث الرجل عن معاناته في السجن، وروحه التي دمرت، حتى لم يبق منه سوى جسده، وفي ذلك الحديث يقول:«لقد نفذ السهم إلى العظم، شربت الحمامة ، وبقي العش، والعش من دون معنى وعاطفة وروح قش لا قيمة له»(ص 90) ، وواضح أن حديث الرجل يتضمن إشارة إلى ابن سينا الفيلسوف والطبيب ( 980– 1037م) الذي رمز في عينيته الشهيرة بالورقاء إلى الروح التي تحل في الجسد، وذلك في قوله(14) :

**هبطت إليك من المحل الارفع — ورقاء ذات تعززٍ وتمنع**

■ لم تنطلق المسرحية من النماذج الغربية، وإنما من الحضارة العربية الإسلامية.

-9-

ومهما يكن من أمر ، فإن الأنا لدى كل من المرأة والرجل وعازف الناي تمتاز بالقوة والتماسك والثبات، هي لا تملك شيئاً من القوة أو السلاح أو الأرض أو المال أو الجند أو الحراس أو المتاع، ولكنها تملك قوة الحياة، وقوة الحب، وقوة المبدأ ، وقوة الموقف.

إن الأنا لدى المرأة والرجل وعازف الناي لا تنطلق من المنفعة أو الرغبة أو المصلحة، وإنما تنطلق من الحب والجمال والروح، وهي لا تتعامل مع الآخر: المجتمع والطبيعة والله، تعامل التاجر الذي يفكر بالربح، فلا يعطي إلا إذا ضمن أن يأخذ أضعاف ما يعطي.

إن الأنا هنا تتعامل مع الإنسان والطبيعة والله تعامل الشاعر ، الذي يعطي، ويقدم، ويمنح مستمتعاً بلذة العطاء ، يكفيه عالم الشعور يحيا فيه.

وخلاف ذلك كله كان الآخر المعتدي.

ومما لا شك فيه أن الأنا لدى كل من المرأة والرجل وعازف الناي قد أصبحت ندرة في هذا العصر ، وإن كانت ما تزال موجودة، ومما لا شك فيه أيضاً أن الأنا لدى الآخر المعتدي قد أصبحت طاغية، ولعل هذا ماتنبه إليه المسرحية، ولعل هذا أيضاً ما تسعى إلى توضيحه، لكي يعتدل الميزان.

وهو لا يعتدل إلا بتحقيق الأنا الأولى، الأنا التي تعشق الموسيقا والماء والنور والصداقة والحب والحياة، وهو لا يعتد ل إلا بتحققها في أفراد كثيرين، كالرجل والمرأة وعازف الناي.

■الشاعر يعطي، ويقدّم، ويمنح، مستمتعاً بلذّة العطاء، يكفيه عالم الشعور يحيا فيه.

ويبقى دائماً الأمل في عشاق النور والماء والصداقة والحرية والموسيقا والحب والحياة والإنسان.

■ لا تقلّد المسرحية نموذج البطل الغارق في الخمرة والرذيلة والجريمة.

❑

## ❑ الحواشي:

1) التبريزي، شرح القصائد العشر، المطبعة السلفية، القاهرة، 1343هـ، ص 79-80.
2) المصدر السابق، ص76
3) عرسان.د. علي عقلة، تحولات عازف الناي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، قطع وسط، 352 صفحة، وهي مسرحية نثرية في أربعة فصول.
4) علي عقلة عرسان، كاتب ومخرج مسرحي، ومؤلف روائي، وقاص وشاعر، ولكن غلبت عليه الكتابة للمسرح، من مواليد درعا في سورية عام 1940، تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة عام 1963، عمل في وزارة الثقافة والإرشاد القومي بسورية مخرجاً مسرحياً، وشغل عدة مناصب إدارية وثقافية، ثم انتخب عام 1981رئيساً لاتحاد الكتاب العرب في سورية، وما يزال في هذا المنصب إلى اليوم. نشر بحوثاً ودراسات ومسرحيات كثيرة، وفيما يلي ثبت بمؤلفاته المسرحية:

1- ثلاث مسرحيات (زوار الليل- الشيخ والطريق- الفلسطينيات) وزارة الثقافة، دمشق ، 1971.
2- السجين رقم 95، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،1974 .
3-الغرباء، وزارة الثقافة، 1974 .
4- رضا قيصر، وزارة الثقافة ، دمشق 1975
5-عراضة الخصوم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1976.
6- الأقنعة ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1976
7-أمومة (ضمن الأعمال المسرحية الكاملة) ، دار طلاس ، دمشق 1989 .

6) فروم، إريك، فن الحب، تر.مجاهد أحمد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت ط، ثانية، 1981، ص.342
7) نقلاً عن : بدوي، د.عبد الرحمن: دراسات في الفلسفة الوجودية، مكتبة النهضةالمصرية، القاهرة ، 1961، ص 176.
8) ينظر :ساندرز، ملحمة جلجامش، تر.محمد نبيل نوفل، وفاروق حافظ القاضي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1970، صفحة 51 وما بعدها.
9) ينظر، سعيد، فاروق، مقدمة وتحقيق حي بن يقظان لابن طفيل، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1974. وهلال، د. محمد غنيمي، الأدب المقارن ،دار العودة ، بيروت، ط . تاسعة، 1981،ص230وما بعدها.
10) ينظر في دون كيشوت:
الخطيب.د.حسام ،الأدب الأوربي تطوره ونشأة مذاهبه، مكتبة أطلس، دمشق 1972، ص 89 وما بعدها. وحاتم د.عماد، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1979ص.149
11) ينظر في روبنسون كروزو :
المصدر السابق ، ص 209 ومابعدها، وعبد المسيح: ماري تيريز ، حي بن يقظان وروبنسون كروزو، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الثاني عشر، العدد الثالث، خريف 1993 ص 215 - 228.
12) التبريزي، شرح القصائد العشر، ص.91

13) شوقي، أحمد، الشوقيات، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة 1384هـ 1964م، ج3 ص.17
14) ينظر: اليافي د.عبد الكريم، تعليقات على عينية ابن سينا، مجلة المعرفة، دمشق ، العدد 137 تموز 1973، صفحة 73 وما بعدها.

□□

# YDŽ – NSNų
# lịəŭ 2 Ŭsāŭ

**د. حسني محمود**

**■كان لابد أن يموت شاباً لم يتجاوز العقد الرابع من عمره بخطوات لم توصله إلى منتصف الطريق.**

تيسير سبول، ابن بادية الجنوب في الأردن، غصن أخضر أزهر على شجرة الأدب في هذا البلد، قصفه بيده بعد مثل طوال حياته القصيرة العاصفة، بحق، بصفته إنساناً، وبصفته أديباً، النقاء الإنساني والبحث عن المثل، والدفاع عن المبادىء، فعندما صدمته الحياة بفواجعها القومية، وفجعته في ميادنه ومثله، جرحت روحه، ولم يستطع تجرع مرارات إذلال الأمة، فحطم مركب حياته: أطفأ قنديل عمره، وفزّع طائره، وصفق باب العمر وراءه.. ومضى.. فهل مات تيسير قلق النفس، وإن ظل، بالتأكيد، مرتاح الضمير.. كما كان يسعى ويدأب دائماً أن يكون؟! ولأنه كان دائماً يجسد ضمير الأمة المرهف، فقد اختصر بموته أزمة جيل من مواطني أمته الوطنيين: فهو ينتمي إلى جيل فتح عينيه على نكبة فلسطين الدامية. وبرومانسية صادقة، راح مع أتراب له كثيرين يحلمون بالخلاص: التحرير والعودة والوحدة، فانتمى في شبابه المبكر إلى أحد الأحزاب القومية. وعندما وقف على عيوب كثيرين من المسؤولين فيه أعلن احتجاجه وانسحابه. ويدرك المتأمل في حياة تيسير، بمراحلها كلها ومن خلال الوظائف التي تسنّمها، كيف كانت طينة الرجل رافضة كل زيف أو اعوجاج، مع الالتزام بالشعور بالواجب والمسؤولية، مما جعله يعيش حياته كلها محتجاً على عالم أمته من حوله، إلى أحد أنه (دبّر) موته، وأعلنه احتجاجاً أشد على هذا العالم.

يتفق أصدقاء تيسير وعارفوه ودارسوه على أنه كان منذ طفولته، على عادة الأدباء والفنانين الموهوبين، شديد الذكاء، حاد الشخصية والمزاج، مرهف الإحساس، وأنه بالإضافة إلى ذلك. كان يتسم بالاستغراق في الحزن، وبالصدق المطلق، وبالجرأة والشجاعة الأدبية، ويتضخم الحس الإنساني لديه. وأرى أن أضيف إلى صفتي الصدق والذكاء صفة ثالثة، هي المثالية. وهذا الثالوث من صفات الجوهر الإنساني فيه، خلق منه شخصيته التي عرفه بها أصدقاؤه وعارفوه، ويمكن أن يعرفه بها أيضاً دارسو أدبه وآثاره، فهي التي جعلته صادقاً مع نفسه ومع الآخرين في كل ما يعمل. وبهذا الصفات مجتمعة شقي في أدبه تنقيحاً وتثقيفاً إلى حد التمزيق والتحريق. وبها أيضاً حاكم مواقفه ومواقف الآخرين في الحياة. وهي، في رأيي، كانت دافعه العميق إلى تدبير انتحاره في ظروف الأمة، برضا وعن طيب خاطر، انسجاماً مع نفسه ومع ضميره، وتجسيداً لصدقه ومثاليته، ولو لم ينتحر تيسير في ذلك الخميس الأسود من تشرين الثاني عام 1973، فكم مرة، تظنون، أن أصدقاءه، كانوا سيردعونه عن محاولات الانتحار أمام مرارات الإذلال الحية التي عاشتها الأمة ولا تزال تتمرمر في تجرعها منذ ذلك اليوم، ولا يطيقها إلا أولو الصبر، دون العزم؟!!

وتيسير كان لابد أن يموت شاباً لم يكد يتجاوز عتبة العقد الرابع من عمره بخطوات لم توصله إلى منتصف الطريق إلى شرفة ذلك العقد، فقد تعجل الموت بيده، كأنه لم يطق أن تتحقق فيه، رغم أنفه، مقولة أبي يوسف الكندي الفيلسوف في أبي تمام الشاعر، وقد رآه يوماً ينشد بعض شعره، فقال "هذا الفتى يموت مبكراً، فإن عقله يأكل من جسمه، كما يأكل السيف الصقيل من غمده".. وهكذا حدث! ولا أريد أن أخضع نفسي لاغراءات الحديث في موضوع انتحاره، وقد أفاض في بحثه بعض دارسيه، ومن أبرزهم الصديق سليمان الأزرعي.

وإشباعاً لمطالب ذكائه ومثاليته، كان تيسير سبول واسع المطالعة، عميق الثقافة، فقد دفعته مواهبه الأدبية إلى القراءة في التراث القديم والحديث، وإلى مطالعة الكثير من مواد الثقافات الإنسانية المعاصرة: "..تثقف على أدبيات الفكر القومي العربي التي صدرت في الخمسينات والستينات. وقرأ أدبيات الفلسفة الوجودية مثل كتب: سارتر وهيدجر وويلسون وسيمون دي بوفوار والبيركامو. وقرأ الروائيين العالميين مثل هيمنغواي، وشتاينبيك، وجاك لندن، وجيمس جويس، وفرجينيا وولف. وقرأ فلسفة نيتشه،

وقرأ روايات نجيب محفوظ، وحنا مينة، والطيب صالح، وحليم بركات، وغسان كنفاني وغيرهم. وقرأ أشعار السياب، وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وغيرهم. وقرأ لشعراء عالميين مثل: لوركا، ومايا كوفسكي وسان جون بيرس، واليوت. وقرأ لأعلام الصوفية- عام 1973- مثل: الحلاج والسهروردي، وابن عربي، والنفري، كما قرأ تفاسير عديدة للقرآن الكريم. وقرأ المتنبي وأبا العلاء.. وغيرهما.. أما الكتاب الهام جداً من وجهة نظر تيسير فهو كتاب "سقوط الحضارة" لشبنجلر ..، وكان تيسير – ولا أبالغ- قد قرأه إلى درجة الإتقان"([1]) ويؤكد هذا الكلام الأخير ما يذكره صديقه فايز محمود حول تبجيل تيسير للقوة، نتيجة ردة الفعل التي أثارها لديه ضعف وهوان (تاريخنا) منذ عهود متقادمة، "لهذا كان يقف طويلاً أمام الجملة الآتية التي وردت لاشبنجلر في كتابه "تدهور الغرب"، وقد ناقش معظم أصدقائه فيها: – محكمة التاريخ كانت أبداً تضحي بالحقيقة والعدالة على مذبح الجبروت والعرق، وكانت دائماً تقضي بالاعدام على أولئك الناس أو الشعوب التي كانت تختزن من الحقائق أقل مما تختزن من الأفعال، ومن العدالة أقل من القوة-"([2]).

■أصدقاء المرحوم تيسير سبول وعارفوه يتفقون على أنه شديد الذكاء حاد الشخصية والمزاج.

وهو، وإن كانت أعماله وآثاره الأدبية قليلة، نسبياً، في حجمها، فإن ما تعكسه من تنوع في ضروب الأدب وفنونه، يجسد تعدد مواهب الرجل وتنوع قدراته، حيث كتب الشعر والرواية والقصة القصيرة والمقالة والخاطرة، كما كتب في النقد الأدبي وفي الفلسفة وفي الفكر القومي والإنساني. وترجم بعض الآثار الأدبية الأجنبية. وأرجو ألا يذهب الظن بأحد أن انتحار تيسير قد أضفى على أدبه أية قيمة، والحقيقة على العكس، فإن أدبه هو الذي أضفى على انتحاره كل أصدائه وأهميته ودلالاته جميعها.

عرف تيسير بقدراته الأدبية اللافتة من خلال نظم الشعر في مرحلة الدراسة الثانوية. ونال في هذه المرحلة جائزة إذاعية على قصيدة له تشاء الحقيقة أن يختصر عنوانها حياته ويجسدها في ظروف الأمة

حياله في هذه الفترة. وكان بعنوان "أضاعوني وأي فتى أضاعوا"، وهي مفقودة من بين تراثه الشعري. ويشكل ديوانه "أحزان صحراوية"، مع روايته الوحيدة القصيرة "أنت منذ اليوم"، بالإضافة إلى قصتين قصيرتين هما "صباح الديك" و"هندي أحمر"، صلب تراثه الأدبي بعامة، وحقيقة تراثه الإبداعي الذي وصل إلينا. وإذا حاولنا أن نربط بين عمليه الرئيسين في هذا التراث، الديوان والرواية، وبين نزعته القومية العروبية، فإننا نستطيع أن نستبطن في عنوان الديوان الرمز الجغرافي المكاني (الصحراء) على العروبة والإنسان العربي، كما نستطيع أن نستبطن من خلال شخصية (عربي)، الشخصية المحورية الفاعلة في الرواية، الرمز التاريخي القومي عليهما.

ويضم الديوان أربعاً وعشرين قصيدة ومقطوعة، كلها على نمط الشعر الحديث، شعر التفعيلة، وتحمل معظم قصائد الديوان تواريخ نظمها، وتتراوح هذه التواريخ بين عامي 1959، 1973 (طبعة الديوان الثانية، ضمن الأعمال الكاملة، وقد صدر عن دار ابن رشد- بيروت- 1984).

وإذا كان العنوان، كما يقول شكري عياد "هو أول ما يلقاه القارىء من العمل الأدبي. وهو الإشارة الأولى التي يتوسلها إليه الشاعر أو الكاتب.. (و) إنه النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه.. (و) ربما اعتمد الشاعر على العنوان في تحديد مفتاح النغم الذي يبني عليه قصيدته"([3])، أو مجموعته الشعرية، فإن ديوان "أحزان صحراوية" يجسد هذه المقولة ويمثلها خير تمثيل في جملته وفي تفاصيله، فهو ينضح بما ضمخه به تيسير من فيض أحزانه. وتدور قصائد الديوان في معظمها حول الحزن واليأس والتشكي، حتى لقد أصبح النغم الحزين عند الشاعر هو (النوتة) التي يبطن بها عواطفه، وتستولي على عقله وتفكيره وتحكمهما. لقد ظل تيسير يحس بالغربة العميقة الحادة في حياته وبين الناس، فهو ذلك الحالم الذي يريد الحياة بريئة أو أقرب إلى البراءة. ولكن هيهات! ومن هنا كانت فجيعته بالحياة من خلال مجابهته معها بشخصية الإنسان/ الفرد الواعي الذي يحس بعجزه وانكشاف ظهره في هذه المجابهة، خاصة بعد انسحابه من التنظيم الحربي الذي كان يعول عليه في تحقيق الكثير من الآمال والطموح. ومما زاد في إحساسه بهذه الغربة ثقافته التي دفعته إلى الاقتراب بهذا الحزن من حدود التفلسف من خلال محاولات النظر العميق إلى جوهر الحياة وحقيقة الكون. وكان في هذه الأحوال جميعها يخفق في إقامة التصالح مع الوجود والحياة والناس: فهل كان في مقدوره بلوغ حد اليقين في معرفة كنه بعض مظاهر هذا الوجود؟ ثم هل كانت الحياة، في يوم من الأيام، قادرة على أن توفر له الاطمئنان إلى حقيقة البشرية، وقد طغت المادية والمصلحة فيها، وهيمن النفاق في علاقات الأفراد؟ والناس، حتى الحبيبة من

■لقد كان واسع المطالعة عميق الثقافة في التراث القديم والحديث.

■قال عنه شكري عياد إنه النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه.

---

([1]) دم على رغيف الجنوبي (تيسير سبول) مجموعة مقالات وكلمات. إعداد لجنة أصدقاء تيسير سبول (مخطوط) من مقالة صديقه د. عز الدين الناصرة: 78- 79.

([2]) تيسير سبول العربي الغريب- فايز محمود- دار الكرمل للنشر والتوزيع- عمان- ط1 ، 1984: 50.

([3]) مدخل إلى علم الأسلوب- دار العلوم للطباعة والنشر- الرياض. ط1 - 1402هـ/ 1982م: 74.

بينهم، هل كانت قادرة على إعلاء حالة الطهر والشرف الفطريين؟ ومن هنا، فقد فاء في حياته، واعياً مستتيراً مستوحداً، إلى كهف الغربة والضياع، حتى بين أهله ومع أصدقائه، ومن هنا أيضاً، جاء دمجه بين أحزانه الفردية وأحزانه الوطنية/ القومية- الإنسانية، فسما بها كلها إلى مرتبة التلاحم والحلول، بحيث لم يعد سهلاً التفريق بين هذه الأحزان، في كثير من الحالات. كما لم يعد في مقدوره الخلوص أو التطهر من عذاب الإحساس بخطيئة الإنسان، حتى لقد أصبح يرى، أن السيد المسيح لم يعد قادراً على إنقاذ الحياة الإنسانية، أو افتداء بنيها من البشر. وبالرغم من كل ذلك، فإن أحزانه ظلت تستبطن قدراً من روح الزهو والبسالة أكثر مما تشي بروح الخور والانكسار.

وإذا تذكرنا أن دراسة تيسير الجامعية كانت في كلية الحقوق، فإننا يمكن أن ندرك أثر هذه الدراسة القانونية الشبيهة في بعض جوانبها وأحكامها بقوانين المنطق، في إبراز الجانب الذهني/ الفكري في شعره، إلى حد طغيان هذا الجانب، في أحيان كثيرة، على الجانب العاطفي لدى الشاعر، خصوصاً في مطالع قصائده وفي بداياتها. وربما أعان على هذا الاتجاه ورشح له اهتمامات الشاعر بالدراسات الفكرية/ القومية والإنسانية والحضارية، وبالدراسات النقدية، مما جعله أقرب إلى توقد العقل والتماع الذهن، منه إلى اشتعال العاطفة وتوهج الوجدان، وقد قرب ذلك كثيراً من أجزاء قصيدته من حدود التقريرية والوضوح دون التردي إلى درجة التدني والتسطح. ونحن لا نلمس في شعره الميل إلى الاعتماد على التصوير الشعري كما لدى السياب مثلاً، فقط ظل، من هذه الناحية، أقرب إلى الشبه ببعض أشعار صلاح عبد الصبور في بعض مراحل شعره الأولى، وقد كان تيسير يحمل له تقديراً خاصاً، وربما أشبه في ذلك أيضاً الشاعر الفلسطيني معين بسيسو، ولا غرابة، فكلاهما يصدران عن ينابيع ثقافية متشابهة، ويلتقيان على مفاهيم متقاربة ومتوازية.

ويمكن القول إن شاعرنا قد حمى قصيدته من التفتت، ووفر لها قدراً واضحاً من التماسك والتأثير، بصدق مواقفه وحميميتها، وبقربه من العفوية والبساطة وبعده عن التعقيد، ومن خلال قدراته اللغوية وتوليده الأفكار والمعاني المونعة، وبما خلقه في كثير من أجزاء قصيدته من أجواء موسيقية انسيابية مريحة، كان لبروز القافية، في الغالب، دور واضح من هذه الناحية، وبهذا كله، كان الجو النفسي في قصيدته أقرب إلى الدفء وبعث عناصر التأثير. وإذا كان ذلك يبرز في كثير من جوانب قصائده، فإنه أشمل وأقوى بروزاً في ترجمته بعض رباعيات الخيام عن الإنكليزية، حيث تفنن في صوغها صياغة محكمة على نمط الشعر العمودي. فجاءت موشاة في برود من بهاء الفن والموسيقا، ومجزعة بعروق من جلال الحكمة والعقل.

■دراسة للحقوق في جامعة دمشق أثرت في بعض جوانبها وأحكامها على نمو المنطق وإبراز الجانب الذهني الفكري في شعره.

ويتمثل العمل الأدبي الثاني لتيسير في روايته القصيرة "أنت منذ اليوم" وتعتبر ضمن الأعمال الروائية العربية المتميزة في أدب ما بعد حزيران 1967. وقد فازت في عام 1968 بجائزة دار النهار اللبنانية للنشر، مناصفة مع رواية "الكابوس" لأمين شنار. وهي تذكّر في هذا المقام، برصيفتها في هذه الفترة، "سداسية الأيام الستة"، رواية إميل حبيبي الذائعة الشهرة.

يذكر صادق عبد الحق كيف كان صديقه تيسير بعد حرب حزيران ممروراً وساخراً، وأنهما، في اليوم الثالث للحرب، نزلا مع آخرين إلى الجسر.. "وشاهدنا جميعاً تلك اللوحة البائسة لحرب حزيران.. تلك التي رسمها (تيسير) فيما بعد في روايته- أنت منذ اليوم- حين كنا عائدين نصعد مرتفعات السلط عشرة أو أكثر في سيارة واحدة قديمة، كان تيسير يردد بلا كلل من نشيد وطني لازمته "أنت منذ اليوم لي يا وطني". يعيدها، ويمد صوته بـ"يا وطني" في نبرة مزيج من التهكم والحزن والغيظ.. كنا جميعاً- كما قلت مراراً- مبللين بالحزن والعار. ومن هذه اللازمة لذلك النشيد الوطني اختار تيسير عنوان روايته"(4). وكان تيسير قد تحدث في مجله- شعر- الصادرة في ربيع عام 1978 عن الدوافع التي كتب روايته تحت تأثيرها، فقال:"إنني إثر الهزيمة رأيتني لا أستطيع أن أثق بأية حقيقة سابقة. كل المؤسسات التي كانت تبدو عائلة وتشكل زعامة نفسية للمرء بدت بالهزيمة لاشيء، لا شيء البتة. وكنت أريد أن أبدأ بشيء واحد

مؤكد، لأقف عليه وأقول: هذه أرض صلبة، وأقف عليها وأستطيع أن أرى من فوقها. كنت أعتقد بكذب الحقائق السابقة. فمن أين أبدأ؟ من نفسي.. عليّ ألا أحاول الخداع.."(5).

حقاً، كانت هزيمة 1967 الكارثة دليلاً على إفلاس النظام العربي في كل جوانب الحياة. وقد هدّت، بثقلها الرصاصي النفس العربية ورضرضتها، وكما تعمق في نفس تيسير وتنامى معها وبعدها شعور الاختناق والغربة، فقد زاد لديه في المقابل: إحساسه باليقظة على حال أمته وانتمائه القومي، فالتمعت نار الهزيمة في أعماقه. وعلى وهجها وتحت أضوائها اللاسعة كتب هذه الرواية. وفيها نتبين كيف هزت الهزيمة أعماقه وشوت نفسه، وإلى أي درجة كان انشغاله بالتفكير فيها، واستغراقه في رصد دلالاتها

(4) المخطوط المشار إليه سابقاً: 47.
(5) انظر "الشاعر القتيل" تيسير سبول: 152.

وأبعادها، وقد أدرك ما ستجنيه الأمة من ثمار شجرتها المرة. ولذلك، راح في روايته، يشخص أمراض الأمة ويعري النظام العربي بعامة، بفكر مدقق، وبحصافة خبير، وبجرأة وطني مخلص وبصراحته، من خلال تجسيده عيوب مؤسسات هذا النظام وفضحها، بدءاً من مؤسسة البيت والأسرة ودور الأب في هذه المؤسسة التي يحكمها القمع والإذلال، حتى مؤسسة المسجد، مروراً بالمؤسسات الحزبية والعسكرية، والمباحث العامة، والأعلام، والمثقفين، حتى دور الجنس في حياة الفرد. وقد أراد بذلك أن يفضح درجة الخواء في شخصية الفرد وفي بنائه النفسي، وحالة التسيب والافتقار إلى الكفاية والأمانة، وبالتالي فقدان الإحساس بالمسؤولية، وعدم توافر التخطيط للأهداف الوطنية أو القومية أو الاهتمام بها في هذه المؤسسات التي تشكل في حقيقتها عماد الدولة والنظام العربيين.

**■روايته القصيرة "أنت منذ اليوم" تعتبر ضمن الأعمال الروائية العربية المتميزة ما بعد حزيران 1967.**

يقول تيسير: "في العاشر من حزيران هبطت إلى نهر الأردن لأرى ما الذي حدث لبلادي. على طول الطريق كانت السيارات الحربية محطمة محروقة.. ثم رأيت الجسر المحطم، ورأيت خليطاً من الناس، وكان هناك لغط. الآن لا أذكر كلمة من كل اللغط. نعم، هناك أصوات وحركة لغير ما هدف واضح. لا يرى المرء ما الذي ينجز هنا."

"كان الجسر محطماً بشكل فظيع، إلا أن أجزاءه ما زالت متماسكة. وكانت هناك امرأة تحاول العبور، وهي تتسلق الحطام وتمسك بما كان مقبضاً للجسر. وكانت شديدة الخوف من أن تسقط. إنني أذكر وجهها الصغير حتى الآن. ورغم أنني سمعت دائماً من يتحدّث عن صفرة الوجوه الخائفة، فلم يحدث أن رأيت وجهاً صغيراً كهذا مصفراً تماماً كقشرة ليمونة دون رواء القشرة. كان الناس ينظرون إليها بيأس "ثم يتحولون" وقفت على آخر نقطة صالحة للوقوف على الجسر. الآن أعرف أنني كنت أبحث عن آخر شبر مما تبقى وطناً لي. وكنت حريصاً أن أقف على آخر جزء يمكن الوقوف عليه".

"رأيت النهر ورأيت قمم الجبال العالية البعيدة. لم أر جنوداً.. رأيت الأرض ذات الرائحة الحارة" ثم انتبهت أنني منزعج طوال الوقفة. واستبنت رائحة كريهة ولم أجد مصدرها. ثم انسحبت خلفاً وانثنيت إلى الزاوية اليمنى. وازدادت الرائحة. هنا رأيت تحت منخل مشبك جندياً ملقى بكامل ملابسه. في طريق العودة صعداً بين الجبال حل الليل. كنا نتحدث بكلمات قليلة غير مستكملة المعنى.. كانت الكلمات تدوي وكأنما تسمع مضاعفة. ولم يحدث أن عرفت ليلاً كهذا. شيء ما فيه كان يقربه من الليلة الأخيرة للبشرية".

"حاولت تقريب الأمر لنفسي، ولم أفهم. نطقت بكلمات بصوت عال "هزيمة. هذا ما هي" ولم أفهم. ليست هزيمة بل شيء آخر".

"رأيت مرة في عرض الطريق قطة مدهومة. الدم على أذنها وجانب من وجهها وهي تتحرك في دائرة لا يزيد قطرها عن متر، وعيناها في نفس الوضع وتظل تدور. لم أدر ماذا كانت ترى وماذا كانت تريد" .

"وكان هناك مذياع في كل مكان ولم أفهم لماذا يجب أن يتكلم مذيعونا بعد. وخيل إلى أن المسألة كلها سؤال واحد: شعب نحن أم حشيّة قش يتدرب عليها هواة الملاكمة منذ هولاكو حتى هذا الجنرال الأخير".

"إنها لشهور حرية باسم عصور الظلمة. إنني أتحدث عما أسدل في جمجمة واحدة. وأعتقد أنها مسألة شخصية بحتة. فهنا مواطن أراد على الدوام أن تحمل روحه وشم الدولة القوية، ولم يكن ممكناً أن يقدم لنفسه أيما سلوان. شعب أم حشية قش؟"

"تربع الجنرال داخل تلك الجمجمة. كان بوسعه أن يحل عقدة عينه، ويمد رجليه ويستريح. ليس في بيته ولا في مكتبة العسكري المتحف المرصع برسوم النصر.. بل داخل جمجمة.. وكان بوسع الجنرال أن يُري رباط عينه الأسود وأن يسخر من العيون السليمة ويقرر بأن الأصل في العيون أن تكون عوراء. ولم يكن هناك صوت يناقشه– في تلك الجمجمة".

"طاف رجل معظم بلاد الشام ورأى كثيراً من الكوارث إلا أنه لم ير شعباً بأكمله يغرق في الحزن مثل شعبي. وبدا واضحاً أن هذا الشعب قد استحال كائناً واحداً ضخماً ومجروحاً– يترنح ببطء. ولم يكن قط ذهول أبعد من هذا".

(السلام عليكم ورحمة الله وبركاته)([1]).

تيسير سبول الذي قدمته ببعض ملامحه، كما عرفتموه.. هذه هي لقطة بانورامية تمثل حالة في أعقاب "هزيمة" حزيران: (عربي) مدهوم في عرض الطريق.. ذاهلاً يدمي في داخله.. مهشم الرؤيا، لا يدري ماذا كان يرى وماذا كان يريد.. يعتصر قلبه،

---

([1]) الأعمال الكاملة- أنت منذ اليوم: 57- 59.

**■في العاشر من حزيران هبطت إلى نهر الأردن لأرى ما الذي حدث لبلادي؟!**

ويغص جمجمته الهذيان بحتمية الهزيمة التي كان لابد أن تُطلقها الأمة، ولابد أن يفرخها النظام.. ولم يكن ممكناً أن يقدم لنفسه أيما سلوان.. شعب أم حشية قش .

في مثل هذه الظروف والمراحل الانتقالية، فإن كاتب القصة القصيرة. والشاعر بخاصة، يستطيعان أن يتعاملا مع مثل هذا الواقع الذي يعيشانه وينتجانه بشكل أسرع من الروائي، لأن الروائي، بحكم طبيعة فنه، يحتاج إلى فسحة زمنية أطول لاستيعاب الواقع وتمثله، ومن ثم إعادة خلقه.. وعلى الرغم من ذلك، فإن الرواية، وإن كان طبيعياً أن يتأخر ظهورها، تظل- نظرياً- أكثر أشكال الأجناس الأدبية تأثيراً وقابلية لحمل الرسالة الفكرية في مثل ظروف الهزيمة والتغيير، لأن الهزيمة في ذاتها لها مساس بالواقع الحياتي/ الحضاري للأمة، إذ تتعلق بالواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي والعسكري"( [2] ). ويبدو لأن كتابة قصة قصيرة أو اثنتين أو أكثر بشكل متفرق ومتباعد، لا تستطيع أن تجسد الانطباع كاملاً وبكل أبعاده عن الموقف الجديد، فقد بدت مناسبة فكرة كتابة عمل قصصي متكامل ومركب. ويبدو تيسير في هذا الموقف شبيهاً برصيفه إميل حبيبي، فكلاهما لم يسبق لهما أن كتبا عملاً روائياً، وكلاهما يقدران أن القصة القصيرة، بالرغم من مواءمتها للكتابة في مثل هذا الظرف، فإنها لا تكفي للإحاطة بما يريد الواحد منهما تصويره والتعبير عنه. وقد هدتهما الفطرة والموهبة. وأعانهما صدق الموقف على إقامة التكيف بين نمطي الكتابة: القصة القصيرة والرواية. فكانت الرواية القصيرة، "السداسية"، لاميل و"وأنت منذ اليوم"، لتيسير ، جمع كل منهما في روايته من خصائص النمطين ما جعل عمله متميزاً وإضافةً تجديدية، تجسدت فيها روح المغامرة والجسارة والتجريب الروائي بكثير من الحذق والاقتدار . وقد احتال كل منهما بطريقة فنية على تقسيم روايته إلى (ست لوحات عند إميل، وتسعة أجزاء عند تيسير)، يتغل في باطنها ويتواصل فيها دبيب الحركة الحية، وينبض فيها ويسري بينها دفء الحياة. ففي مثل هذه الظروف يصعب على الأديب الاسترسال في التصوير والتركيب لبناء رواية طويلة في فترة زمنية لا تعين على ذلك، بحكم الواقع وطبائع الأشياء، فتتراجع فضيلة الصبر في نفس الفنان وفي نفس المتلقي.

وفي رأيي، فإن (تيسير) نجح في تجربته الروائية الوحيدة في تنكب النهج التقليدي- الهرمي/ المدماكي البناء، كما هو معروف في الكتابة الروائية الكلاسية، وقد هدته خبراته وتجاربه الثقافية إلى الاهتداء بالتفسير المادي الذي يذهب إليه جورج لوكاتش، حيث يقول ".. فالروائي العظيم لا يعتبر أن الحقائق التاريخية لعصره تحدد بالضرورة مضمون أعماله الإبداعية فقط، بل وتحدد أيضاً شكلها الأساسي وأسلوبها. فليست الطريقة التي يولد بها أسلوب ما، والسبب الذي من أجله يتبين الكاتب هذا الأسلوب دون غيره من الأساليب مسألة خاصة بالكاتب وحده، وليست مجرد ذاتية- الذاتية الرديئة"( [1] ). وأفضل الأشكال، حقاً، كما يقول بيرسي لوبوك" هو الذي يستخدم مادته أفضل استخدام، وليس هناك تعريف آخر للشكل في عالم الرواية"( [2] )، فهل نجح تيسير في استخدام مادته أفضل استخدام، ووفر بذلك، وبالشكل الذي وقع عليه لروايته خصائص الرواية ووحدتها الفنية؟ لقد انفتح تيسير في روايته على مظاهر أسلوبية جمة التنوع من خلال تطعيمها بمظاهر وأنماط أسلوبية حديثة عن طريق الراوي الداخلي والتداعي، والحوار، ونمو حركة السرد في نزوعه إلى الانطلاق أحياناً، والمراوحة بين أساليب قص متنوعة: المونولوج الداخلي، والريبورتاج السردي، والطابع التسجيلي التقريري، حتى إلى حد الهذيان والغرائبيات والأحلام والكوابيس، وفرج بعض هذه الأساليب معاً في تلاحم نفسي/ عضوي، بحيث تتسلل إلى باطن النفس وحناياها وثناياها الداخلية دون قسوة الذروة أو العقدة والانفراج، كما في الأساليب الكلاسية. فأحداث الرواية لا تجري ضمن خط مستقيم، ولا تتطور من موقف إلى موقف. ولو أراد لها ذلك لأصبح من العسير الوقوف بها عند حد قريب، أو لكانت المقالة أوفى بالغرض الذي يريد أن يبين عنه. إن لهفته على متابعة الكثير من أغراض الحياة، والإحاطة ببعض تفاصيلها من خلال إخضاعها لرؤيته التي يريد نقلها إلى المتلقين من أجل التعبير عن علاقات جديدة، ومن أجل خلق التأثير الذي يريد أن يستحضره في أذهانهم، قد فرضت عليه لملمة كثير من الشظايا الدرامية العالقة بالحياة، يستعين بها على صنع عالمه الروائي ويخترع بوساطتها أجواء هذا العالم، كي يمثل بهما صورة للحياة أكثر رشاقة وصدقاً وانسياباً وقوة؛ فالحياة، كما يقول أندريه جيد"

---

([2]) "علامات" في النقد الأدبي- كتاب دوري يصدر عن النادي الأدبي في جدة- ج15، م4: 165- 166- بحث لنا بعنوان "سداسية الأيام الستة.. الجنس الأدبي."

([1]) دراسات في الواقعية الأوروبية. ت : أمير اسكندر- الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، 1972 : 222.

([2]) صنعة الرواية - ت: عبد الستار جواد- منشورات وزارة الثقافة والاعلام- بغداد. سلسلة الكتب المترجمة (101) دار الرشيد للنشر: 46.

تعرض علينا من كل جهة كميات من شظايا درامية، ولكن من النادر أن تتابع هذه الشظايا مسيرتها وتجري خطوطها كما هي العادة عندما يقوم بتنظيمها روائي ما"([1]).

وعلى هذه الأسس من الفروق ومن التمايز بين المنهجين في الكتابة الروائية، يمكن تفسير الرأي لدى من قالوا بتفكك رواية تيسير، وبافتقارها إلى التماسك في بنائها، إذ قاسوها بما هو مألوف لديهم في الرواية الكلاسية. ولم يدركوا أن القص الروائي الحديث أخذ يتجه إلى ما يعرف بـ(البوليفونية)، أو تعدد الأصوات. وذلك بتداخل الأساليب والشخوص والمواقف من أجل كسر إيقاع السرد المسطح التقليدي بما فيه من رتابة، وإغناء القص بأساليب متنوعة، مباشرة، أو غير مباشرة، أو غير مباشرة حرة (مونولوج داخلي)، فظهرت تقنيات جديدة تطورت على أساسها أساليب القص ومستويات التعبير، نتيجة للمفاهيم الحديثة في بناء الشخصية من جانب، وفي علاقة الشخصية بالراوي من جانب آخر. وقد أعان ذلك كله في محاولة تلمس دروب غير مكتشفه من خلال التغلغل في النفس الإنسانية اعتماداً على تطور المعارف الإنسانية الحديثة.

ومن الملاحظ أن إمكانات تيسير واستعداداته اللغوية والأدبية قد أقدرته على تنقية التعبير القصصي لديه، من ميراث ثقيل من الطرطشة العاطفية، والرومانسية المجنحة، والزخارف الأسلوبية السقيمة، فتخلقت على يديه لغة قصصية غنية في إيقاعها وفي قاموسها وتراكيبها وقدراتها الدلالية، حيث جاءت لغة متوهجة بالحركة والحيوية، متسمة بالاقتصاد والتركيز، متدفقة بالحياة، نابضة بالرموز والإيحاءات.. ومع ذلك، فقد ظل يتوخى سهولة اللغة وبساطتها، ودقة التعبير من خلال إجادته انتقاء المفردات الدالة، وصوغ عقودها وتراكيبها، فكانت صياغاته وتعبيراته، حتى في مستويات السرد العادية، لا تتدنى ولا تتهافت، فهي دائماً حية ومتوترة، غنية بدلالاتها ومراميها، لارتباطها بحقيقة الموقف والحياة في النص وفي الواقع، ولكونها تنبع من نفس صادقة في موقفها وفي تقديرها للواقع وللحقيقة وفي تعبيرها عنهما.

وبعد هذا كله، لابد من الإشارة إلى ما يلف به تيسير آراءه، وما يبطن تعبيراته من روح التهكم والسخر الحاد الجارح، حيث يقصد إلى ذلك متعمداً من خلال إبرازه عناصر المفارقة أو التناقض في المواقف وفي الحياة أو في الشخصيات. ويبدو كأنه يتخذ من هذه الروح إحدى وسائله في تعرية هذه المفارقات والتناقضات في الحياة والسياسة من ناحية، وإلى تعميق الشعور المأسوي والإحساس بالحزن، صقلاً للنفوس، وتنبيهاً للوعي، من أجل إثارة النقمة، وزيادة فاعلية التأثير. فالحزن "الذي يتمثل في قصص أو غناء مبكٍ– مظهر من مظاهر الإشفاق على الذات، الذي ينعكس عطفاً على موضوع خارجي فني. والإشفاق على الذات نتيجة لإحساس دفين عند المرء بأنه غير كفء للتغلب على مشكلاته. ولذلك نقول إنه أمر عارض في أوقات الأزمة والحيرة. ولا يمكن أن يكون صفة أصيلة، وإن بدا في إلحاحه... كالمقوم الثابت، أو الوصف الملازم"([2]).

ويبدو تيسير، بهذا الإبداع الموجز الذي انقطع به الوعد، كأنه اطمأن إلى أنه بهذا التشخيص قد أدى واجب المثقف الوطني المخلص، إذ أشار به أيضاً إلى علاج أحوال الأمة. ظناً منه أن هذه الهزيمة قد نبهت الغافلين، وردت المقصرين، حتى المستهترين بأحوال الأمة والوطن على جميع مستويات الحكم والمسؤولية. وعلى هذا، هل نحتمل أن يتسرب إلى النفس سؤال ظني، يقول: هل اطمئنان تيسير، لقيامه بهذا الواجب / الدور، حماه من الأقدام على الانتحار بعد هزيمة 1967؟ وعندما اكتشف أن الأمة لم ترتدع، ورأى في نتائج حرب عام 1973 ما أكد له أنها الغصن/ الجذع لشجرة الهزيمة في عام 1967، اشتم عليه أو تذوق مرارة الثمار الدانية القطاف من خلال ما طرحته تلك الحرب منذ يومئذٍ من ثمار العلقم والغسلين، آثر الانسحاب، وأقدم على الرحيل بطريقته الخاصة، في نبل وجرأة، وعن طيب خاطر.

□□

■رأيت النهر ورأيت قمم الجبال العالية البعيدة.. لم أر جنوداً. رأيت الأرض ذات الرائحة الحارة.

كانت الكلمات تدوي كأنما تسمع مضاعفة ولم يحدث أن عرفت ليلاً كهذا.

(1) أنظر أشكال الرواية- مجموعة مقالات- تحرير واختيار وليام فان أوكونور- ت: نجيب المانع- منشورات وزارة الثقافة والاعلام- بغداد- سلسلة الكتب المترجمة(80) - دار الرشيد للنشر- 1980: 247- مقالة "أندريه جيد ومشكلة الشكل في الرواية"- كارلوس لاينز- ظهرت المقالة في سنة 1941.
(2) شكري عياد- الأدب في عالم متغير- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر: القاهرة 1971: 47.

-6-

شاحباً...
كان وجه الصباحْ
– هتكوا حلمهُ–
والمدينة تدعو إلى المائدة
لا أريد لنجمكِ،
أن ينحني
لا أريد لهُ
بعد أن يأكل الليلُ،
أسماءه الوافدة...
أن يكون مهيض الجناحْ

-7-

عبّأ النار قبل النشيدْ
طائرٌ...
أوقعَ الحلمَ في بَوْحهِ،
وساتدار إلى
زمنٍ راعش في الوريدْ...

-8-

كائنانِ من الشعرِ
شدّا حزام الجنونْ
أيقظا خمرة الأرضِ
من نومها....
أشعلا جوقة الحربِ،
والحبّ في الياسمينْ

-9-

أيّهذا الذي
يخفق الآنَ في الدّمِ،
والريح والصخر والأغنيةْ...
أيّهذا الذي
في أشدّ الظلام يرى
للمدى– يا عصام الشواهد – نحن
وللموتِ
في لذّة النار والتهجيةْ...

-10-

سيدي.. من حبقْ
وأنا... من قلقْ
كلّما ضمّنا
مارج من ندى
قام في شِعرنا... ما احترقْ....

-11-

شاعرٌ..
لا يُريق القراءةَ بين يديْها
ولكنهُ...
يكتب البرقَ،
والظّميُ أوزارهُ في الغناءْ
شاعرٌ... أورثتهُ الطبيعة ،
ماء الرؤى
فهوى شاسعاً
يأخذ الأرض من غيّها... والسماءْ...

-12-

باردٌ لونها
حين مسَّ دمي
ساهمٌ... في ملوحةِ هذا الشّتات الطويلْ
لم يكن...
بين بيني سواها...
وبعض كلامٍ قتيلْ....

-13-

داخلاً...
إنّهُ الماء لا يستوي
بيننا برزخٌ،
لا يُضاءُ...
داخلاً.. في
زُلالِ الهدوءِ
كأني ... فراغٌ
وأشبهُ شكل اللهبْ
ها أنا في العماءِ
خيالي هواءٌ
وظلّي هواءٌ
وروحي... هواءٌ.....؟

-14-

صاعداً...
لحظة الكشفِ
بين الجنونِ
وبين الكلامْ
داخلاً...
حضرة الانبهارْ
لم يعد جسدي يتّسعْ...
تنتشي الروحُ،
في الحالتيْنِ
ولوني...
يُصاب بوهجِ الدّوارْ

-15-

إنّها رقصة الغمْر،
كم تاهتِ الكافُ،
في غيهب النونِ،
كم.. في التشكُّلِ،
تاهَ الظلامُ،
وكنتِ خرافة هذا الغبار....
وكان السَّحابُ،
غواية خَلْقي...

-16-

واقفٌ.....
ما وراءالصفاتِ،
وجسمي ... غمامْ
ما الذي لا يُرى
وهو فينا يَرى؟
ما الذي يفصل البحرَ،
عن موجهِ؟
ما الذي....
يفصل الشمسَ،
عن وهجها؟
ما الذي..
يفصل الشيءَ
عن ظلّهِ؟
ربما الصورة البِكْرُ،
في النقطة البِكْرِ،
أو .. في البياضْ
هل أقول التجلّي..
وما قبلهُ...
إنّ قلبي يرى...
والذّرا.. لاتنامْ

# [illegible]

**شعر : حسان الجودي**

تتفتحينَ كوردةِ الذكرى
فألبسُ قامةَ الريحِ المحنّاةَ الأصابعِ بالقُبَلْ
وأعودُ أنزعُ شوكةً
أدْمَتْ عيوني
ظامئاً لحكاية العشّاقِ
كم رَفَعَت أغانينا اليدينِ
إلى سماءٍ جَرَبَتْ أنْ تُدْخلَ الأرواحَ ناموسَ
الرضا
فتأففتْ..
لا فسحةٌ ترجى
ولا سورٌ يروّضُ ماتدافعَ من خيولٍ
حين أركضُ نحو عشبك تائهاً
لاشيء يرجى..
والمدينةُ أقفرتْ:
ناطورها الشّعريُّ لم يعرفْ موازينَ الولادةِ،
فابتعدنا، واقتربنا، تذكرينَ:
حمامتين من التوجّع تُرعشانِ ، ولم نزلْ..
خبأتُ أجملَ ماأقولُ
أسلمتُ روحي للمجاهيلِ التي اقتربتْ حثيثاً
من عيوني،
حين أبصرتُ الفصولُ

***

حين التقيتكِ كان تشرينُ الخجولُ
طيفاً على الجدرانِ
يَرقُبُ فائضَ الساعاتِ
كان يضيءُ فانوسَ الرحيلِ
ليفتح البابَ المسمّى عرسنا
كنا التقينا...
كان كانونُ المعلّقُ تحت نافذةِ الغيومِ
غطاءَنا
كنتُ احتضنتكِ وانتهبتكِ
حين جاءَ الصيفُ
لم نعثرْ على أثرٍ
يقود جمارنا نحو التوهج
فاقتربنا من ندى الكفّينِ
نبحث فيه عن سمكٍ يؤانس بحرنا
كنت اشتهيتكِ أن تكوني لؤلؤةً،
في العمقِ تحت الرملِ
أدعوها بأشعاري
فتخرجُ كالشُعاعِ إلى جبيني....
كنت اشتهيتكِ أن تكوني
جرّةً في الغيمِ

أنزلها ، فيملؤها حنيني ،
كنت اشتهيتكِ أن تكوني
غابةً عذراءَ
أدْخلها وحيداً في ليالي الثلج
أحفرُ اسمنا فوق الجذوع بدمعةٍ
وأنامُ في صيفِ الجنونِ
الذّكرياتُ تهبُّ من جهةِ الرمالِ
تكاثفتْ فوقي تويجاتُ الحجارة
أنقذيني من تطلّع وردةٍ نحو الثلوج
تبلّلتْ كلُّ الرسائلِ بانتظاركِ
أين كنتِ؟
تجمّعتْ سفني على الخلجانِ أعواماً
لتحملني إليكِ
وأنتِ في الأفقِ البعيدِ
سحابةٌ تنأى بأمطار اللقاءِ
مَلَلْتِ من عشاقك الكثر ، احتميتِ بقبضةِ
النومِ الهنيءِ
زرعتِ داليةً من البلّورِ
كي تبكي الكواكبُ.
وأنا أقبلُ ياسميناً تحت إبطيها
وأوقنُ كلَّ صيفٍ أنهُ
إبرٌ تمزّقُ فيَّ أشرعة المراكبُ..
عذراً لأني لم أحبّكِ
منذ أن فاضت نهوري
لم أضمّكِ
منذ أن كبرتْ شموسي
لم أشمّكِ
منذ أن بزغَ القرنفلُ من نهودكِ
كيف أبتكر المعاني الآنَ
كي تنسى القصيدةُ أنها حَمَلتْ سواكِ؟!

الجرحُ مفتوحٌ كنافذةٍ يغطيها أساكِ،
الجرحُ مفتوحٌ
وعبر شقوقه تتسلل الأحلام نحلاً
كيف أشرب من نداكِ؟!
الجرحُ مفتوحٌ
ولم أعثرْ على امرأةٍ سواكِ
تَقْوى على حبٍّ يعذّبها
ولم أعثرْ على امرأةٍ
تخيطُ جراحها بأصابعي
وتخيطُ لي ثوباً من القبلاتِ
مكتمل الهواجسِ
ناقصَ الأوهامِ
مفتوحَ الرحابةِ
مغلقَ الأيّام في زرّ المحبة....!!
فلتعذريني ...
كان وحي القلب في بلد الثلوج مخاتلاً
جرَّ الحمام إلى كهوفي
ثمَّ أتممَ فيَّ ذبحهُ...
ولتعذريني
كنتُ في بلد الثلوج غريبَ روحٍ
كوّرت كفي الترابَ
فكان طفلاً من وصايا
زيّنت عيناك صَلْبَهُ!!
ولتفهميني ،
منذُ أن صُلبتْ عيوني في بلاد الثلجِ
لم ألمس ... ولو سبباً،
لأحيا في جوارِكِ دون غربةْ
***

# Giä t

**د. ثائر زين الدين**

**لا تحبيني**

لا، لا تحبيني ،
فأمكرُ من نبيٍ كاذبٍ قلبي،
وأبردُ من سحابهْ
لا، لا تحبيني،
سيضنيك الحنينُ إليّ إذْ أمضي،
وتقتُلكِ الكآبهْ
إني تعبتُ مِنَ انكسارِ الحُلْمِ
من نَفْسٍ أوزعُها على بَرْدِ المحطّات
الغريبةِ،
مِنْ همومِ الحُبِّ،
مِنْ وجعِ الصبَابهْ
وتعبتُ مِنْ سجنٍ تُسمّيهِ النساءُ محبّةً،
ماعدتُ أرغبُ
أنْ أحررَ من ثياب البائساتِ
أميرةً ومليكةً
ماعدتُ أقدرُ أن أبثَّ الروحَ
في أعماقٍ خائفةٍ،
فتخرجَ مِثْلَ أجملِ ربّةٍ بحرّيةٍ
من جوفِ "صَدْفتِها"،
وتَرهَجُ مثلَ غابَهْ
مغسولةٍ بندى الصباحِ،
فتغزلُ الأصفادِ لي ...
إني تعبتُ مِنَ الضرائبِ يا فتاةُ،
أكنتُ أعلمُ أنّ للحبِّ الجميلِ
ضريبةً من قَبلُ ؟!
هأنذا فؤادي قعرُ بحرٍ غامضٍ -
لو تنظرينَ
رأيتِ أشرعةً ممزقةً،
زجاجاتٍ ....
ركامَ محبّةٍ..
وحطامَ أحلى العاشقاتِ،
رأيتِ ورداً فائضاً
عن حاجةِ الأمواتِ
عفوكِ يافتاةُ
فكلُّ شيءٍ ظالمٌ مِنْ حولنا،
والقلبُ يُفسِدُ أجملَ الأشياءِ
كوني -إنْ أردتِ - صديقةً
كوني أخاً
أختاً
فقدْ أطلقتُ خيلَ الحُبِّ
مِنْ زمنٍ
كسرتُ نبالهُ،
وخلعتُ -عن جسدي - ثيابَهْ

**نوارس**

نوارسُ فِكركَ لمّا تزلْ
تذرَعُ الأفقَ؛
ترسمُ خلفَ السفائنِ وهي تغادرُ
أشكالَ حُلمٍ تكسَّرَ فوقَ الصخورْ
وعصفورُ بسمتِكَ الذهبيُّ
يحوِّمُ في قفصٍ من أكاذيبَ
يبردُ فنجانُ قهوتكَ العربيّةِ
يهتزُّ رأسي موافقةً،
وأهشُّ عن القلبِ
أطيافَ نسوتِكَ الذاهباتِ،
أصنِّفهنَّ انطلاقاً من العمرِ واللونِ،
ثمَّ أضيعُ المصنّفَ!
أرسمُ في آخرِ الكونِ
بيتاً صغيراً،
وزوجاً يعودُ مساءً،
وقد أرهقتهُ النوارسُ،
طفلاً
وحوضَ زهورٍ !

**نافذة**

منها – تُطِلُّ على فؤادِ الصُبحِ ،
ينبضُ في الحوانيتِ القريبةِ،
في صياحِ الباعةِ المتجوّلينَ،
وفي أحاديثِ التلاميذِ الصغارِ،
يُسارعونَ إلى الدروسْ
منها–تراقب بضعَ غيماتٍ تهرولُ كالأيائلِ
فوقَ خطِّ الأفقِ
تمسَحُ –مثلَ نسجِ العنكبوتِ –
خيوطَ بسماتٍ،
سيُلقيها الرجالُ العابرونَ،
تنظِّفُ البلّورَ منْ غاياتهم وظنونهمْ،
منها –تُتابعُ خيطَ لبلابٍ–
يغاوي وردةً طيَّ الأصيصْ
ومعَ المساءِ تُداعبُ النجماتِ،
ترثي للهلالِ
وتتبَعُ الشُهبَ –التي تهوي –
كعرّافِ المجوس.
منها – نهارَ اليومِ
شيّعتِ الحبيبَ
وكانتِ الدمعاتُ تخنقُها ،
وكانَ القلبُ يرجفُ
مثلَ عصفورٍ حبيسْ

□□

# " ŢŦcηŽdǯ-ع "

**شعر : عبد الكريم شعبان**

هائم في الدروب على وجه روحي ،
تيبَّس في قدميّ الضنى
مرغتني الحياةُ بأوحالها ...
ضاق صدري من الحدب والندب..
هل قلتَ : إن الحظوظ مفصَّلة بالقياسات
كلٌ على قدِّه..؟
لم تكن مخطئاً يا صديقي العزيز ..
وأعلنت أنك ترسم لوحة عشقٍ خطير
وتبدع في الكمّ والكيف ..
هذا جميل ..
وأقسمُ–لا حسدٌ أو ملالٌ وضيقةُ عينٍ–
لقد كنتَ في كلِ حينٍ صديق الحيارى
وقطفةَ وردٍ نعلّقُها في جبين الصباح
وأغنيةً نتغنى بها حين صارت جميع
الأغاني عواءً/ ...!!
***
لقد كنتَ حقاً ومازلتَ ... صيفاً من الخمر
والجمر..
لوناً من الشعر نحياهُ في سرِّنا ..
جدائلَ عشقٍ نضفِّرها للمساءِ../
***
ليس لي موطئ في العواصمِ..
جئتُ كيما أواصل عشقي مع الحرفِ..
أنتَ المحطة في مهمهٍ قاحلٍ..
وجبال جليدٍ وماء..
***
غيابُ طويلٌ ..طويلٌ... وأرجعُ
كل المرابع صارت هشيماً
وكل الدروب سواءٌ /
***
وأعلن رفضيَ للموت من داخلٍ
والتجلُّد من خارجٍ..
إنني جسدٌ يتروحنُ..
أؤمن بالله إيمانَ نوحٍ
وأشعل في داخلي نار إيمانهِ
لأذيب الرياءَ...!!
***
المدى مقفلٌ
والدروب وحولٌ
وعمرٌ من البحثِ والصدأ المتآكل
والقفرِ..
يأكل حلامنا..
ويعرّي السماءَ
***

ولما خرجتُ عن السرب
رحتُ أراوحُ
مثل قطارٍ تزحلق عن خطّهِ
لستُ في العير ... أو في النفير..
كمنطرحٍ في صميم العراءْ../
***
وأكبرُ حُبّكَ..
يكبرُ عبرالهواتف
يمتدُّ حتى جذورِ الفضاءْ../
***
هكذا تتناقلني قدمايَ
وأمشي .. ولا هدفٌ واضحٌ
كل شيءٍ يغيمُ ...
وأتعبُ..
لا راحةٌ من عناءْ../
***
المحبُّون باعوا قضاياهم..
ومواويلَهمْ..
والرياحُ تسفُّ أغانيهم للهباءْ.../!!
***
كل شيءٍ يمارس خيبته .. ويبرّرها
كل نارٍ خبَتْ ..
والرمادُ ذرتهُ الرياحُ..

تراها فلسطين كانت حكاية كذبٍ..
على ألسنِ الشعراءْ../؟!
***
زمنٌ عجب..
يضع العقل في الكفِّ..
نهرُ تصاخَبَ يهدرُ..
أمواجُه كذبٌ..
وتصاخبُه لعنةٌ واحتواءْ..
***
آهِ.. دعنا صديقَ الهموم العتيقة والشعرِ..
دعنا من الترفِ النرجسي..
وقل لي :
متى نعتلي صهوةً من رجاءْ../؟!
***
لعشقكَ آهاتهُ..
ومداه الجميل..
ولي صدأ الفقر والقفر..
كلٌّ يعانق ليلاهُ..
مرحى لعشقِكَ..
مرحى لجدبي..
كلانا تعملقَ في صمتهِ..
وكلانا أضاءْ.../!!

□□

# –hNÿ̆l γDĂ̆l ă

* شعر : مفيد نـجم

قال لي وبكى:
هذه الأرض دمعة قلبي
التي انطفأت فجأة..
ثم مال على أول الروح يسندها
وعلى أول الحلم يبحث عن أفقٍ
لصباحات أشجارنا المتعبة!
قال لي:
حزننا واحد، والطفولة
لم تأتِ بعدُ
فكيف سندركها ...؟
قلت ...
هل تستريح قليلاً نعدُّ النجومَ
التي انطفأت فوق قلبي ، وقلبك
يا صاحبي ...
والنجوم التي سقطت من نشيدك ،
والعلم الوطنّي ..
فهل تستريح قليلاً
لنَرفُوَ بالدمع أرواحنا..
ونفتش عن وطنٍ نائمٍ
في أقاصي الحنين؟...
***
الشتاءُ الطويلُ...
فماذا أوسِّدُ قلبك يا صاحبي
وبأيِّ سماءٍ أغطيك؟...
مرت خيول السفوح..
ومروا هنا تاركين لنا دمهمْ..
وسُقوط الخيول الثقيلَ...
فدعني أحاول جمع شظايا مراياك
عني .. وعنك
وأوقظُ يا صاحبي ...
قمرَ الغابة النائمة...
وعيونَ النساء التي أودعتنا
فضاء الصهيل!
***
الشتاء الطويلُ .. الطويلُ
وأنت حزين إلى آخر الروح
تبحث عن وطن..
في مطافِ العيونِ
وعن أول البحر ، والكلماتِ
وعن كل شيء أضعناه
في غفلة القلب...
.... هل تستعيدُ البداياتِ ثانيةً،
كي ترى كلَّ شيءٍ أمامك
وأوضحَ مما رأيتَ...؟
وتدرك مافعلوه بنا
عندما علّقونا على شجر كان يشبه

أحلامنا...!
الشتاءُ الحزينُ..
وأنت معي ضائعَ في التفاصيل
والصمت...
تفتح باباً ، وتغلقه
تتذكر شيئاً ..وتنساه
تسألني هل رأيتُ القرنفلَ
ينمو على سرّةِ امرأةٍ تركتكَ
تواصل فيها الرحيلَ!!..
– وماذا فعلت لتنسى؟
... توحّدتَ فيها
– وماذا وجدتَ...؟
سؤالاً يقود إلى أسئلة

***

الشتاء على الروح
– هل تشرب الشاي؟
في القلب شمس مبللةٌ..
و "ورود أقلُّ"
– وتلك النساءُ (....)
سنونوالربيع الذي
لم يجيء بَعْدُ يا امرأةً
وفضاء القصيدة
يا صديقي، إذاً أيَّ شيءٍ ستفعله
– يا صديقي ... سأفعل ماأستطيع
لابدأ يوماً جديداً....
جديداً

□□

# YDŽzZiYŰЪюçĀ ̈-ƷY

**شعر : محمد الفهد**

لأنكَ راحلٌ قبلي
وهذا الأفقُ يسألُني
يُعَلِّقني على قلقِ القصيدةِ والهواءِ
المرِّ ألواناً ،
تركتُ الروحَ تنسجُ دمعَها سكناً
وتبحثُ عن موانئَ ترتدي في ليلِها قمراً"
فتطلعُ من نجومِ الصبحِ أسئلةٌ
فترتاحُ المسافةُ في رجوعِ الجمرتينْ
لأنكَ راحلٌ قبلي
وهذا الأفقُ يسألُني
يُفَتِّقُ في جروحِ الروحِ أسئلةً
سأكتبُ كلَّ أوراقي
وأقرؤها على أرضٍ
تناشدُ قُبَّةَ الكونِ المهيمنِ فوقَ روحينا
لتَسمع يا صديقَ اللوعتينْ
بأني كنتُ موالاً
أُغني فيكَ أسئلتي
فأتلوكَ المساءَ قصيدةً جرحا"
ورائحةً تزغردُ ساعةَ الشعرِ الحرونِ

ينامُ ملتفاً" على وجدٍ
ليصحو فيهما صوتٌ
يَشُدُّ العشقَ ملتاعاً
على دربٍ يدافعُ نحو ذكرى قُبلتينْ
فتمحونا أصابعُ ترتمي حَيْرى
على نارٍ تولّدُ في حشاشتها
سؤالاً يهتدي فينا ، فينمو الجرحُ والأسفي
لهجرة صوتِنا صُبْحاً
فأمسكُها على سفرٍ
لأوقظ صرخةً في مقلتينْ
فلا تعتبْ على جرحي
ولاتعتب على قلبٍ
يواسي الليلَ أحلاماً
ويبكي الصبحُ نوّاراً
تُجمّلُه المنافي دورةً كبرى
فيرفعُ قلبَه شوقاً
لتلقيه الرياحُ على شواطئ موجةٍ
تركتْ عيونَ البحرِ أنساماً
وتحضنُهُ الرمالُ على شطوطٍ

تَعرفُ الهجرانَ أسئلةً
فتأخذهُ الأماسي شهقةً عَجلى
ليولدَ في سريرِ الدمعتينَ...
لأنك راحل قبلي
سأحكي كل أسراري
وزفرةَ واحدٍ يمشي على عينيهِ مرتحلاً
لدربٍ لايروحُ ولا يسافرُ موطناً فينا
طفلا يدنو من القمرِ المُعلَّقِ في جوانبهِ
فيشعلُ سِرّه ليلاً
ولا يمشي إلى جسدٍ
فيُغلقُ باب من سرقوا
عليه الروحَ والسفرا
ينوحُ لوحدِهِ الوقتَ المُسيّجَ بالبرودةِ والنعاسِ
على أصابعنا
ينوحُ لوحدهِ الوقتَ المخبأ في خوابي جرحهِ
ليلاً
[فلا تلدُ القصيدةُ خبزَ أمٍّ
ولا وقتاً ليولدَ من جديدٍ
تَخاطفهُ الموانئُ سابحاتٍ
وريحُ العمرُ تقصفُ كالحدودِ
تُساقطُ كلَّ يومٍ وجهَ حبٍّ
فيبكي ضلعَه الباقي الوريدِ
خريفٌ ينثني فينا رحيلاً
فيشطرُنا على أفقِ البريدِ]
لأنكَ راحلُ قبلي
وهذا الأفقُ يَسألني
سأدلي بالشهادةِ مرتينْ
هو اليأسُ المُعتّقُ يحتمي في ضلعِنا صوتاً
يناشدُ يأسَنا ظلاً وأسئلةً
وأوراقاً تُغطّي عورةَ الأيام منفايَ

فَمَنْ يتلو هواءَ الروحِ قُداساً
ويحملُ نعشنا دمعاً
ويمضي تحتَ راياتٍ يُعنونُها
ضلوعٌ لم تعدْ سنداً
وأرضٌ هاجرتْ من مائِها قهراً؟
فأيُّ اللونِ يُنقذُ وجهيَ الأسودْ
وأيُّ القولِ أرسمُه لأولادي
فكُنْ وصلي على روحي
وكُنْ وجهي
دروباً في المرايا أيها الأبعدْ
وخلِّصْني على عجلٍ
فقد أنستني الأحزانُ
نجماً أحتمي فيه
وجوهَ الأهلِ أولادي
وأسماءً تُظلّلُ دمعهم ليلاً
فَمَنْ لي مَنْ يُعرّفني بنفسٍ أرتمي فيها
وَمنْ لي مَنْ يُعيدُ الآنَ أغنيةً
لطفلٍ عاشَ في حُلُمٍ
تُصَادقُ روحه غاباً
ونبعاً يشتهي كفاً
لِتُحضُنَ شهقةً حرّى
فتأتي كلُّ أزمنةٍ
تُماشي عشقَ داليةٍ
تَروحُ لوحدها سفراً
على مرأى من البحرِ
فيهدأ وجدهُ حباً
وترتاحُ المسافةُ في دروبِ القُبلتينْ
ومَنْ لي مَنْ يُعرّفني على نفسي
لكي أمشي إلى نفسي
تضيقُ شوارعي أرضاً

وترتاحُ القبورُ على شواهدنا
فلا مدنٌ تُقلِّبُ صفحةَ الأحياءِ أسئلةً
ولا جَبَلٌ يساندُ ضلعَنا الباقي
فأكسرُ ماتبقى من هواءٍ كلُّه منفى
ولكني تعبتُ من الوقوفِ
ومن حكايا دَمّلَتْ جسدي
قميصي قدْ توزَّعَ في المنافي
وكلٌّ في عواصِمِهِ يجولُ
يدافعُ ليلَهُ كي يشتريني
ويسلبني فترتاحَ الحلولُ
فأرسلُ دمعتي وجهاً لروحي
ويرفعُها على أفقٍ نخيلُ
ونحنُ الليل نحضنُه يتامى
على حطبٍ يُجَمّعنا القليلُ
نريدُ بدايةً فوقَ الروابي
غناءً يرتقي فينا الجليلُ
نريدُ من القصيدةِ وجهَ أمٍّ
شبابيكاً ويرتسمُ السبيلُ
نريدُ لصوتنا روحاً تعالى
وذاكرةً ويرتفعُ الصهيلُ
فمالكَ كلّما سكرتْ دنان
تخفُ الروحُ يُوجعكُ الرحيلُ؟!
لأنكَ راحلٌ قبلي
وهذا الأفقُ يسألني
سأدلي بالشهادةِ مرتينْ
وأحسدُ وجهكَ الناريَّ
إذْ يمشي على طينٍ
يُشَرْشُ فوقهَ الرومَ
ولمْ يسمعْ إلى عربٍ
يُوَحّدُ وجههَم رومُ

فرحتُ أفاوضُ الروحَ المليئةَ بالمرايا
والعتابِ، سُدىً أفاوضُها
لأمسكَ لحظةً أرتاحُ فيها من لهاثٍ
كوَّمتهُ الأرضُ في قلبي
فَخانتني ذراعٌ كنتُ أجمَعُها
وخانتني ضلوعٌ كنتُ أحسبُها
ملاذاً أرتمي فيه
وخانتني بلادٌ كنتُ أرميها
بقلبٍ كالمدى صبحاً
فضاعتْ غيمةٌ في راحتينْ
وليلاً يشتهي سهراً
وروحاً ترتدي ناراً
تقامرُ بالهواءِ على صباحٍ يَشتهي حضناً
فأخرجتُ العيونَ على منافي ذُلّنا
وسألتُ جفنكَ أن يجيءْ
فَهلْ تأتي على عجلٍ
لتأخذَ ما تبقّى من هواءٍ يعرفُ
الأفقَ المدوّرَ في مرايا ظلنا ليلاً
فيا ربَّ القصيدةِ عَجِّل الطرقَ الحنونةَ
أو أعرني كفكَ الخضراءَ أصعدُ في
معارجها
لأهجرَ مقلتي كي لا ترى وجهاً يُسائلُها
يَقصُّ ضلوعَها ليلاً ويأخذُ أرضَها صبحاً
ويارب القصيدةِ
داونا بالشعرِ أمواجاً
ليعبرَ فوقَها خشبٌ
فخذني يارفيقَ الروحِ عكازاً
لروحٍ تنسجُ الأشعارَ ذاكرةً
وعانقني لنولدَ كلّما دربُ رآنا
كأنَّ الطيرَ تُوقَدُ في الوريدِ

ونرحلُ في منافي العشقِ درباً
يمدُّ بظلهِ فوقَ البعيدِ
ونكتبُ فوقَ دربِ الشعرِ وجداً
تنامى في العبورِ مع البريدِ
لأنكَ راحلٌ قبلي
سأدلي بالشهادةِ مرتينْ

وأتركُ دمعتي وجهاً لروحي
لعلَّ صهيلها يمشي على شجرٍ
فتعرفُ دربَها وجعاً
وتمسكُ روحَها نزفاً
وتلقي بابَها حضناً
لتولدَ في سريرِ الجمرتينْ

□□

# yt Zi ‡Z

**شعر : غالية خوجه**

أغمضِ الجرحَ قليلاً
كي تراني
وَقَعَ الغائب مني
فتَداعى أقحواني
كيف للظلِّ بأنْ
يسرق ناري
يُمسكُ البَغْتَةَ من عُذْرتِها
ثم يرمي أرجواني
خطوة الخطفَةِ ضاقتْ
خاتمُ البرِّ يبابٌ
جسدي النبعُ فقولي
يتُها الأرضُ،
إلى أي فضاءٍ
سوف يبقى
لهبُ الظلِّ
نبيّاً لجنوني !؟
***
سَهَرٌ بين الأصابعْ
وغنائي ... للبنفسجْ
سَدرةٌ للأرض وجهي
وخفايا ... لسماءٍ لم تَروْها
أيُّ سرٍّ بمياهِ الضوءِ يعلو؟
كلّما أرّقْتُ وردي ...
داهمَ الصوفيُّ ... شهدي
هل أنا شعلة من ينمو
على غيمة عوسج؟
***
يا طيور الطَّلْعِ،
في الفوضى اقرئيني
إنني أنثى بعمر الطَّيْفِ
والعشب حديثي
لسؤالِ الاختراقْ
يَرثُ الشعر هبوبي
يَرثُ الغامض نبضي
وقناديلُ افتراعي
لا تملُّ الاحتراقْ...
***
قبل ان أُسكر ضوئي
يلبسُ الرعدُ سكوتي
وعلى مرمى جحيمي

وخضابي يتوهجُ..
أسندُ الليلَ بكفي ..
يتقرّاني حفيفي ..
يتعرّى من عُروجي
مفرداتٍ..
وحمامات بروقٍ..
وشظايا
يرقصُ الموتُ طويلاً
جملةُ العطر تُغنّي ..
غربةُ الخيلِ تُغني
ويجوب الغَمْرُ أصقاع اشتعالي.

□□

# yNŊǯбŭ Ǘ

**قصة: نيروز مالك**

ما دفعك للكتابة عن الجوع خبر صغير ، عابر قرأته في جريدة يومية .

قرأته أول الأمر دون أن يثير خيالك أو يلفت نظرك إلى اسم الشخص المشنوق . لم تستغرب أن يشنق حتى الموت إنسان ما في ساحة (( باب الفرج )) مع اثنين آخرين من المجرمين . قلت لنفسك : إنهم يستحقون العقاب . لأن من يقتل يجب أن يقتل .

كان هذا في الساعة الثامنة الصباحية . ولكن ، وقبل أن تنتصف الساعة التاسعة تسلل اسم أحد المشنوقين الثلاثة من بعيد إلى ذهنك ، لاحت حروفه أمام عينيك . قلت لنفسك : هذا الاسم ليس غريبا عليّ ! ثم تساءلت : أين قرأته ؟ ولم تمضِ بضع دقائق حتى تابعت : كلا . لم أقرأه في مكان ما . أعرف من سمّي به ! أعرف صاحب الاسم ... كان أحد رفقاء صدر شبابي الأول ...

وهنا ، رميت نفسك على الكرسي ، أغمضت عينيك . نعم إنه إسماعيل أفندي ... أما صورته فراحت تتوضح في ذاكرتك رويداً رويداً ...

*

شاب فقير . مات والده وهو صغير لايتجاوز السابعة . ربّته أمه بعرق جبينها . كبر وترعرع حتى حصل على الشهادة الابتدائية .. وفي سنته الثالثة عشرة ، وكنت أنت في العشرين ، افترقتما . مضى كل واحد منكما في سبيل ...

وها هو الآن ماثل أمام عينيك ، معلّقاً على أعواد المشنقة ، تعيد قراءة الخبر وقراءة الاتهام والحكم : سارق . قاتل .....

إذن يا رفيق شبابي الأول . كان سبب وصولك إلى حبل المشنقة هو الفقر والجوع !

وعند هذه النقطة ألقيت الجريدة حزيناً ، عاجزاً ، غاضباً ، ساخطاً ، وبعد عدة أيام أخذت تدور في ذهنك كتابة قصة عن الفقر والجوع . نعم يجب أن تكتب قصة عن الجوع ، هذا المرض الفتاك الذي أورد حياة كثيرين من الشبان من أمثال إسماعيل أفندي مورد التهلكة .....

*

بدأت عملية تحضيرك لكتابة قصة عن الجوع ، هيأت نفسك ، جهزت العدة من أوراق وأقلام.... ولكن الأمر الذي دفعك إلى التردد والتريث قليلاً هو الموضوع ... لم تر فيه جديدا ، إنما جهداً ضائعاً وفناً قديماً بعد أن لاكه عشرات المئات من الكتاب والفنانين في كافة أنواع الفنون والإبداع ، بحيث بات موضوعاً قديماً ، لابل من أقدم الموضوعات الإنسانية ... لذا ، على الكتاب صرف النظر عنه ، لأنه ، أي الجوع ، لن يمكنهم من تقديم أي جديد في معالجة أموره وقضاياه وآثاره على الفرد والجماعة .... يمكنك أن تفتح أي كتاب لتجد فيه هذا المرض يسعى بين يديك....

.... وها هي الأيام تمر والليالي تمضي وأنت تحاول رغم كل هذا أن تتناول القلم لتسطّر قصة أخرى عن الجوع مثلك مثل بقية الكتاب الذين سبقوك في الحديث والكتابة عنه ...

ولكنك ، تقول لنفسك ، يجب أن تكتبها بطريقة حديثة ، مبتكرة ، ولكن ما تلبث أن تسأل نفسك : ماهي الطريقة التي ستتناول فيها هذا الموضوع ؟ ماذا يمكنك أن تضيف إلى الروايات والقصص والعديد من الكتب التي تناول أصحابها هذا الموضوع ...

وتسأل نفسك: أي كاتب أو فيلسوف أو اقتصادي أو مصلح اجتماعي لم يتحدث عن الجوع ووالده الفقر ! أي منهم لم يفصّل فيه تفصيلاً ؟ وتسأل نفسك : ماذا تضيف إلى ما كتب حتى اليوم عن الجوع ؟ كيف تتناول الظاهرة بعد أن قرأت عنها مئات الكتب وشاهدت عنها مئات الأفلام والمسرحيات ؟

نعم ، وأنت جالس وراء طاولتك ، أمامك أوراقك وأقلامك ، سألت نفسك : كيف أتناول هذا الموضوع العتيق عتق الإنسان ؟ كيف عليّ أن أقدّم للقارئ صورة جديدة لم يرسمها قبلي أي كاتب عن الجوع ؟

كنت ، في حالات عجزك ، ترمي بالقلم فوق الأوراق البيضاء وتقول : ماذا أستطيع أن أضيف إلى ما قاله (( كنوت هامسون )) في روايته (( الجوع )) هذه الرواية التي أثارت الغثيان في نفسي ، عندما قرأت عن بطلها كيف كان يلوك النشارات الخشبية من شدّة الجوع ليسكت به ألمه . ليدفع معدته إلى الانتظار من أن طعاماً موجوداً في الفم ، يطحن تحت الأسنان ويصبح ناعماً، عجيباً ، ثم ينزلق إلى المعدة والأمعاء ليطرد منها الجوع وآلامه ! ماذا يمكنك أن تكتب عن الجوع وأنت تتذكر تلك المرأة التي وضعت حصى في القدر وراحت تغليه في الماء لتوهم أطفالها الصغار بأنها تطبخ لهم طعاماً فيكفون عن البكاء ، ثم ينامون على أمل أن توقظهم عندما ينضج مافي القدر من طعام ؟

كيف تتناول هذا الموضوع وقد قرأت وسمعت وشاهدت الذين باعوا شرفهم من أجل أن يرتقوا قليلاً عن الأرض ؟ من أجل أن يملكوا أموالاً ، ليظهروا بين الناس بمظهر لائق ؟

هناك من ارتكب أفظع الجرائم من أجل حفنة من المال ... وهنا لابد أن تذكر ، على أن الصفحة المعلّقة على صدر إسماعيل أفندي المشنوق ، رفيق صدر شبابك الأول تشير إلى أنه واحد

من هؤلاء المجرمين . هذه الصفحة توضح : لقد ابتدأ أول ما ابتدأ بسرقات بسيطة ، ألقي عليه القبض أكثر من مرة ، أودع السجن لمدد زمنية لاتتراوح الشهور ... هذا من ناحية . أما من الناحية الثانية فقد قرأت بعض الروايات القائلة ، إن كثيرات من النساء بعن شبابهن لشيوخ من أجل المال . وهناك كثير من الشبان أيضاً تزوجوا نساءً قبيحات من أجل أموالهن ، ولعل أشهر قصة قرأتها عن الجوع والفقر ، أن رجلاً باع بنتاً من بناته لطبيب بمبلغ يساوي أجرة معاينة زائد ثمن دواء ليرد عن زوجه الموت .... طبعاً هناك إلى جانب هذه القصة كثرة من القصص تحاكيها ... ولكن السؤال يبقى ، ماذا يمكن للكاتب أن يضيف جديدا ، غير معروف ، بطريقة مبتكرة لما جاء به الكتّاب والفنانون والفلاسفة أيضاً قبلك عن الجوع ؟

*

لقد حاولت أن تتناول هذا الموضوع بطريقة الحكايات الخرافية وقد كتبت أكثر من صفحة ، ولكنك ما لبثت أن مزقتها يائساً بعد أن استظهرت عشرات الحكايات عن ظهر قلب عن الجوع والفقر ، بدءاً من حكاية (( سندريلا)) وانتهاء بأحدث الحكايات في الأفلام الهندية الميلودرامية ...

دائماً ، كانت هناك أميرة ، لايمكن لها أن تتزوج إلاّ شاباً يستطيع أن يجلب الوردة السوداء ، أو المرآة العجيبة ، وككل الحكايات تنتهي بأن الشاب الذي يحقق حلم الأميرة هو شاب فقير... وهناك أيضاً أمير يبحث عن فتاة ما يميل إليها قلبه ، فلا يجدها إلاّ بين الفتيات الفقيرات . كما أنك قرأت عدداً لايحصى من حكايات اللصوص الشرفاء الذين يشكّلون عصابات يسرقون المال من الأغنياء ليوزعوه على الفقراء من الناس .

طبعاً ، وأنت تقرأ تهمة اسماعيل أفندي المشنوق، كنت تتمنى بينك وبين نفسك ، لوأنه سرق الأغنياء ليعطي الفقراء . أو قرأت مثل هذه الحكاية ، وهي : أن ملكاً تنكر ذات يوم ، وطاف ليلاً برعية بلاده ليتأكد إن كان حقاً شعبه يعاني الجوع والفقر والظلم كما وصله ..

وعندما صح له الخبر نزع كل أموال الأغنياء في مملكته ووزّعها على رعيته ، يقال : ولكن الرعية قبل أن تنعم بما وهبها الملك ، قام شقيقه ، ولي العهد ، وقتله شر قتلة ، ثم أعاد الأموال إلى أصحابها الأغنياء . فعادت الرعية تعاني الفقر والجوع ، وعادت اللصوصية والإجرام والقتل وهدر كرامات الناس ، وزرع خصال التملّق والذل والكذب وتمسيح الجوخ كما يقال للمنافقين .. وعاد الخراب يعم النفوس مرة أخرى.

*

ماذا يمكنك أن تكتب جديداً يا صاحبي في موضوع قديم قدم الإنسان ؟ موضوع لم يترك الكتاب والفلاسفة والمصلحون الاجتماعيون طريقة لتكتب بها جديداً ، لتضيف قولا مؤثراً لم يقله أحد قبلك . كل ما تريد قوله عن الفقر والجوع قاله الآخرون...وهذا يعني ، لو قلت عن الجوع ما

قاله الذين سبقوك ، فلن تفلت من ألسنة الكتاب الحداثيين وهم يلوون شفاههم في وجهك ويقولون لك بترفّع ، أنت على مايبدو لاتجد في هذه الدنيا سوى المواضيع القديمة ، العتيقة ، المهلهلة ، الـ...

ولكي لاتنسى يا صاحبي ، وقبل أن تتورط في الكتابة عن الجوع ، أريد أن أذكرك بأحدث حكاية عن الجوع ، قرأتها في إحدى الصحف منذ أيام ... تقول الحكاية : إن بعض البحارة أكلوا لحوم زملاء لهم بعد أن نفدت مؤونتهم وهم في عرض البحر ضائعين عن طريق اليابسة ...

هذه أيضاً قديمة . لقد قرأت أكثر من مئة قصة تشبه هذه القصة . إذن لاجديد فيها أيضاً....

*

... وأنت تتأمل صورة اسماعيل أفندي المشنوق ، وأنت تقرأ ما كتب تحت الصورة عن أسباب الإعدام ، تقول لنفسك ، ياليتني قرأت الخبر على الشكل التالي :

لقد قتل بسبب مشرّف يرفع الرأس . أما أن يقتل وهو متزعم عصابة مهمتها السطو وقطع الطريق وسلب الناس أموالهم ، وأحياناً حياتهم فلا..

ورغم هذا ، لابد لك أن تجد طريقة جديدة تقدّم فيها قصة هذا الرفيق بطريقة مبتكرة ، تلهب بها خيال القارئ ، وتقطع أنفاسه المتسارعة وهو يقرأ عن الجوع وعن حكاية رفيق شبابك الأول...

ولكنك ، ها هو اليوم السابع يمر ، عاجز عن خط سطر واحد ترضى عنه ، فأنت ما إن تكتب سطراً حتى تكف عن المتابعة ، تقول لنفسك :إنها بداية تقليدية تماماً ، يدب أن تكون البداية مبتكرة، تغني ذاكرة القرّاء وتضيف إلى معلوماتهم حكاية جديدة ، مغايرة عن كل الحكايات التي قرؤوها عن الجوع والفقر ، ترفع صورة المشنوق إلى مصاف القديسين ، تبرهن للقارئ على أنه لايستحق الشنق رغم أنه سرق وقتل !

ولكن هاهي همتك تخور ، ما تلبث أن تحبط وتثبط ، فتقول لنفسك ، لن يقرأ القارئ السطر الثاني حتى يعرف الحكاية كلها. إذا ... لاجديد أيضاً في القول الذي تريده ، إنها أشبه بكل الحكايات والقصص والروايات التي قرأتها...

هل تريد أن تكتب عن شاب أغلق على نفسه الباب ، وقرّر الموت على أن يهدر كرامته كما طلب منه من أجل أن يحصل على بعض المال ؟

نعم .. إنها حكاية أخرى ... أراه الآن كيف تمدّد على السرير ، لانار حوله ، وفي الخارج العواصف والثلوج ، لاطعام لديه ولامال . فظل هكذا لمدة ثلاثة أيام متمدداً على الأرض ، غاب عن الوعي ، ثم مات دون أن يشعر به أحد. نعم مات ولم يهدر كرامته .. أم تريد أن ترسم لنا كما كان الكتّاب قبل قرن يرسمون صورة بشعة للجوع ، لايقدر الإنسان على تحملها ، فيخضع لها الناس ويذلون أنفسهم من أجل كسرة خبز . ثم يقولون : إن الفقر ظلم وسبب الظلم فلان وعلان من

الناس ، وبعضهم يذهب مذاهب شتى في ذلك ! أم تريد أن تتحدث عن الخبر الذي قرأته ذات يوم في جريدة ، من أن رجلاً قتل أولاده الخمسة وزوجته ووالديه العجوزين بسبب البطالة التي عانى منها شهوراً طويلة ، وعندما لم يستطع تأمين ثمن طعام له ولأسرته قتل أفرادها جميعاً في حالة يأس تام ، ثم انتحر بعد أن ترك رسالة ، يوضح فيها أسباب فعلته ويطلب من الله عز وجل أن يغفر له جريمته .. ويعلق على حاشية الرسالة : (( لم أستطع أن أرى انحراف ابنتي الوحيدة التي أحبها أكثر من أي شيء في هذه الدينا ! لذا فضّلت قتلها وقتل نفسي وبقية أفراد أسرتي ..)) .

هذه القصة أيضاً ليست جديدة ، قد تكون جديدة كحادث حقيقي وقع في مدينة معينة وأبطالها أشخاص معينون ... أما كحكاية فليست جديدة أبداً ، لأنك لو تصفحت الكتب وبطونها لأخرجت المئات من مثيلاتها ... إذن لاجديد في الموضوع ولا ابتكار في الأسلوب ..

ولكن ، مارأيك في حكاية ذاك الهندي الفقير التي قرأتها أيضاً في جريدة في زاوية (( أمور لاتصدّق!)).

تقول الحكاية ، إن هنديا كان يلجأ إلى الصيام عندما لايجد مايقتات به. كان يصوم عدة أيام متوجهاً فيها إلى (( بوذا)) ، يطلب منه العفو والغفران ، على أنه ، في أيام شبابه لم يقم بالصيام بانتظام كما تتطلبه الشرائع . لذلك عليه اليوم أن يعوّض عن تلك الأيام ... والطريف ، أو الجانب الطريف من الحكاية ، أن الهندي الفقير كان ، ما إن يجد الطعام بين يديه حتى يهرع إلى كسر صيامه ، وينقطع عنه إلى الأكل والشراب ، ثم يحمد الله على نعمائه ... طبعاً ، ما أن تنتهي من الضحك حتى تشعر بالأسى لحال الملايين من الناس الذين يتحايلون على أنفسهم للتغلّب على الجوع.

ورغم هذا ، لاجديد أيضاً في هذه الحكاية ! فقد قرأت عن الجوع أخباراً غريبة وقصصاً عجيبة ، وحكايات مثيرة لاتصدّق كحكاية ذاك الشحاذ الذي كان يمر بنا في مقهى القصر ، ينادي : جوعان . يهتف بنا ويده اليمنى ممدودة أمامه، مبسوطة الكف بثياب بالية ، وخف فيه عشرات الثقوب لايغيره صيفاً أو شتاءاً ، كأنه نعل ولد معه ، وسيذهب به إلى القبر. ينادي بإصرار : جوعان ، والله العظيم جوعان ...

هذا الشحاذ يملك أموالاً طائلة ، وعندما سئل ذات يوم عن أسباب استمراره في عمله كشحاذ وهو الذي يمكنه أن يستقر في بيت يأكل ويشرب طوال ما تبقى له من الحياة ، دون خوف من الأيام القادمة .. فأجاب : قد تنتهي الأموال التي بحوزتي . ولكن الجوع لن ينتهي ، لذا أنا مستمر في عملي لأنني أخاف الجوع !

•

ماذا تستطيع أن تحدّث قارئك عن الجوع أكثر مما قرأ وعرف ... كيف لك أن تقدم هذه القصة الخالدة التي ترافق الإنسان منذ اللحظة الأولى من قدومه إلى الحياة وترافقه إلى يوم يوارى

فيه التراب ؟ كيف لك أن تقدم هذه القصة بطريقة جديدة لم يسبقك إليها أحد ؟ كيف لك أن ترسم هذه الصورة بطريقة مبتكرة لايمل القارئ منها ، ولايرميها بعد أن يقرأ السطر الثاني منها قائلاً : إنها قصة معروفة لاجديد فيها ، إنها حكاية تقليدية قديمة ، إنها خبر قديم لاجديد فيه ..

.. وهكذا تمضي الأيام وتفشل كل محاولاتك من أجل كتابة حكاية إسماعيل أفندي التي لم يعرف غيرك النصف الأول منها . كيف لك أن تتحدث للناس عن كامل حكايته .؟ لقد عرفه الناس كمجرم ، سارق وقاطع طريق وقاتل .... أما الأسباب التي دفعته إلى ذلك فلايعرفونها . كيف لك أن تقول للناس ، عندما كان صغيراً ، عندما سرق منك تفاحة ، عندما طاردته أمه وأمسكت به ، عندما ظلت تضربه ضرباً مبرحاً كأنها تنتقم من الفقر في جسد صغيرها إسماعيل ، كانت تصرخ به : أتسرق يابن الكلب ؟ ألم يبق لك سوى السرقة ؟ عندما كان إسماعيل يصرخ والدم ينبجس من فمه : أنا لم أسرق . هو الذي أعطانيها . أنا أخبرته بأني أحب التفاح ...

أريد تفاحة .. أريد ..

ها أنت مرة أخرى تقدّم للقارئ حكاية قديمة لم تستطع أن تقدمها له بطريقة جديدة لم يسبقك إليها كاتب ما أبدا . أبدا!

□□

# FIJÜHZi

**قصة : إلياس أنيس خوري**

أقسم بالله العظيم إن ما سأحكيه هو الحقيقة كل الحقيقة ولاشيء سوى الحقيقة . ولتنشق الأرض وتبتلعني بل وليمحقني الرب وينزل بي أشد عذاباته وأقسى عقوباته في الدنيا والآخرة معاً إن كنت أكذب أو أبالغ أو أهوّل أو أبدّل قيد أنملة أو أزيد كلمة أو أنقص حرفاً مما شاهدته بأم عينيّ هاتين اللتين سيأكلهما الدود ، كما سيفعل بعيونكم جميعاً ، بعد عمر طويل إن شاء الله .... قولوا إن شاء الله وصلوا على النبي الحبيب خاتم الأنبياء وسيد المرسلين ...

ومع ذلك ، قرائي الأعزاء ، أنا واثق أن معظمكم ، بل وكلكم ، لن يصدقني وسيرميني بنظرات الشك والاستهجان مقطب الجبين عاقد الحاجبين معتبراً أنني كذاب أشر ، ومدع أفاق، بل ومهووس ملتاث العقل ، فما سأحكيه لايقبله عقل ولايهضمه منطق ولايستسيغه حس ولايثبت أمام علم ولايصمد أمام اختبار . لكنه حدث ، حدث بحذافيره وهو حقيقي مثلما كل ما حولنا حقيقي ، مثلما أنتم حقيقيون .. مثلما أنا ، والعياذ بالله من أنا، حقيقي.ولا أشك أن سمعتي العطرة سبقتني إليكم وبتم تعلمون أنني والصدق صديقان حميمان بل خليلان وفيان بل توأمان سياميان لايمكن لأحدنا أن يعيش بمعزل عن الآخر أو يستطيب الحياة بمنأى عن شقه الثاني ، وعلى هذا فأنتم تعلمون أنني والكذب عدوان لدودان وخصمان عنيدان لاتوسط بيننا فإما الصدر لأحدنا دون العالمين أو القبر ...

وبالرغم من ذلك كله فإنني أنا نفسي لا أخفيكم ، لم أصدق في البدء ما رأته عيناي وسمعته أذناي . وقفت ونظرت وأصغيت ذاهلاً مضطرب الأنفاس مشوش العقل متسائلاً أحقاً أنا ، الفقير لله تعالى ، أرى ما أرى، وأسمع ، وأشهد ما أشهد وتطلّب الأمر مني مجهوداً ذهنياً ونفسيا وجسدياً خارقاً إلى أن تمكنت من السيطرة على أعصابي واستعادة زمام أمري وإعمال عقلي مجدداً مستنجداً بالله وأنبيائه وأوليائه وأحبائه وكل ما خطر على بالي آنذاك ، تطلعت فيما حولي بإمعان ونظرت إلى مامضى من أيامي وإلى ما هو قائم من أوضاعي وإلى ماهو قادم من أحوالي ثم نفخت باستسلام ورضوخ . وأراهنكم أن أي واحد في مكاني لابد أن يصل إلى ما وصلت إليه ويفكر بما فكرت فيه .

قلت لنفسي إن ما شهدته في حياتي ورأيته في زماني منذ وعيت على تلك الفانية يجب أن يحصنني من أن استغرب وأندهش وأنذهل وأتفاجأ ، بل إنني ، أضفت بغير قليل من السخرية

المطلوبة في مثل ذلك الموقف ، أعيش في عصر أضحى المستحيل ذاته فيه سقط قول أوصار كل شيء ممكن الحدوث سواءً صدّقته أو أنكرته، قبلت به أو رفضته. وهكذا لن أستبعد أن أجد إلى جانبي غولاً أليفاً يشتكي من الاضطهاد الذي يلاقيه على يد أطفال الحارة الأشقياء. ولن أستغرب إن قال أحدكم إنه عثر على عنقاء معششة في شباك سقيفة بيته . ولن اكترث بمن يؤكد أنه يصادق خلاً وفياً . يكفي أن نعمل عقولنا وننظر حولنا وفوقنا وتحتنا بل وداخلنا حتى يبطل لدينا العجب وتتلاشى من نظراتنا الشكوك . علينا فقط أن نكون صريحين مع أنفسنا صادقين مع ذواتنا أمينين مع ضمائرنا وعندئذ سنصدق ما نسمع ونؤمن بما نرى وندرك أن ما كان ضرباً من المحال والخيال في الماضي ، صار اليوم ضرباً من الممكن والمألوف .

فمثلاً من كان يتخيل – قبل سنوات قليلة ليس إلا– أن القمر ، هذا الكوكب الرومانسي الحالم الشفوق المعلق منذ الأزل في قبة السماء واحة ثرة للالهام والحب والشعر والخيال والجمال ، سيتعرض لغزونا التتري ويتحول إلى ركام من الحجارة السوداء والصخور الجرداء والصحارى التي لا أعرف إن كانت تنعق فيها الغربان أم لا ؟ من كان يصدق أننا سندخل عصر الحاسوب والانترنت والخليوي ونمسخ عالمنا الشاسع الواسع اللانهائي الآفاق إلى قرية صغيرة محبوسة في رقائق جهاز العشرين بوصة.؟ .

بل من كان منا يفكر ، في أكثر كوابيسه ، رعباً ، أنه سيأتي زمن نطوي فيه أحلامنا ونغلق أدراجنا على أمانينا ونذوي كأوراق الخريف الصفراء المتساقطة تحت وطأة عواصف الصحراء وغبار السلام وأعاصير الحكم الذاتي ودماء قانا و ...

رويدكم قرائي الأعزاء . رويدكم .. لايشتطن بكم الخيال فتعتقدوا أنني إنما أحكي في السياسة أو ألمح إلى أي شيء يتعلق بها .. حاشا ثم حاشا أن أتورط أو أورطكم في قضايا لادخل لنا بها ولاخبز لنا فيها .. إن هذا آخر ما قد يخطر في بالي أو أجرؤ على إتيانه . وكونوا على ثقة أن لا علاقة لحكايتي بالسياسة من قريب أو بعيد .

وأحب أن استغل الفرصة لاضيف إلى معلوماتكم أن التحرش بالسياسة ، كما أكد لي رأفت الفلسطيني ، مغامرة غير محمودة العواقب ومجازفة غير مأمونة النتائج وهي ، في غالب الأحيان ، تصيب مرتكبيها بمرض نقص المناعة المكتسب . وعندئذ ليس أمامهم سوى أن ينهشوا أصابعهم ، بل وأن يأكلوا أيديهم وأرجلهم ندماً وتكفيراً .. لذا أرجوا ألا ترتابوا بأمري أو تظنوا بي الظنون إن بعض الظن ، و أيم الله ، إثم وخير لي ولكم وأبقى ، كما ينصحنا أولياء أمورنا، والقائمون على شؤوننا، أن نحذر السياسة ونتجنبها ونصرف ما تبقى من جهودنا في التفكير بكيفية تأمين رزق عيالنا وتدبير خبزنا كفاف يومنا وكفانا ما أضعناه من عمرنا وخسرناه من أحلامنا وفقدناه من آمالنا . وفي هذا أظن أن الحق كل الحق معهم ، أعني أولياء أمورنا والقائمين على شؤوننا حماهم الله من كل مكروه وأطال أعمارهم وأسبغ عليهم الصحة والعافية آمين ...

أسف قرائي الأعزاء .. لا أعرف ماذا دهاني كي أخرج عن صلب موضوعي الرئيس مطيلاً في لغو لاطائل وراءه وغارقاً في تفاصيل لامعنى لها .. آسف شديد الأسف . وأظن أنكم ستعذرونني إن اعترفت لكم أن الأمر ، أعني شططي فيما هب ودب ، مرتبط ولابد بفشلي في تفسير الحكاية واستكشاف أسبابها العقلانية ومبرراتها المنطقية . ولهذا علاقة ، على ما أعتقد ، بعجزي المربع عن فهم أي شيء مما يدور حولي هذه الأيام .. إنني أحاول أن أفهم ماذا يحدث وكيف يحدث ولماذا يحدث لكنْ عبثاً ، ويجب أن أساركم أنني أصبت بهذه الحالة ، أي العجز عن الفهم ، منذ فترة ليست بالقصيرة . لاأستطيع أن أحدد متى بدأت بالضبط ، وهل هي ناجمة عن مرض جسدي أو صدمة نفسية أو مشكلة عائلية ؟

أو أزمة اقتصادية أوحالة عشق جديدة أو لخوف انتابني ورعب دهمني .. ربما كل هذه الأمور معاً .. المهم أنها حالة صعبة ذات أعراض خطيرة منها الشعور بالكآبة والإحساس باليأس والرغبة في الانطواء .

إلا أن أسوأ مضاعفاتها تكلّمي مع نفسي بصوت جهوري يلفت الأنظار إليّ ويضعني في مواقف سخيفة محرجة تجعلني أرغب في أن تنشق الأرض وتبتلعني .

نصحني رأفت الفلسطيني أن أراجع طبيباً نفسياً وحذرني من أن تهاوني في الأمر قد يؤدي إلى تفاقم حالتي وإصابتي بما أصاب زيداً وعمراً وعدداً لايستهان به من الأقرباء والأصدقاء والقراء . لكنني استكبرت الأمر . قلت له إنني لست بمريض النفس ولابملتاث العقل ولا بمنفصم الشخصية كي أراجع أي طبيب . وأقسمت له بأنني عاقل مئة بالمئة ، بل أشعر أنني اليوم أعقل مني من أي وقت مضى ولهذا أريد أن أفهم ماذا يجري وكيف يجري ولماذا يجري . لكنه رد بضحكة ساخرة قائلاً إن شعوري هذا هو أكبر دليل على أنني إنسان غير عاقل . فالبلهاء والأغبياء والمجانين وحدهم يعتقدون أنهم عقلاء في زمننا هذا ...

وكعادته ظل يلح عليّ إلى أن أقنعني بمراجعة طبيب بارع متخرج من الولايات المتحدة ادعى أنه ذو شهرة دولية ويأتيه المرضى من مختلف بلدان المنطقة . لكن أكثر ما شجعني على الموافقة قوله إن الطبيب المذكور لايأخذ كشفية إلاّ إن كان زبونه مريضاً بالفعل. قلت لنفسي: لامانع من أن أجرّب طالما أنا واثق بأنني لا أشكو من أية علة نفسية ... وهكذا أخذ لي موعداً مع هذا النطاسي الـ....

آسف ثانية قرائي الأعزاء . أشعر أن صبركم بدأ ينفذ وأحس أن أنفاسكم تضيق بل وأنكم تتململون ... لكن أرجوكم أن تتحملوني لحظات ليس إلا . فما سأحكيه لكم يستأهل هذه المقدمات والاستطرادات . بل إنه سيحمل لكم من التشويق والإثارة ماقد يدير رؤوسكم ويثير خيالاتكم

ويدفعكم إلى إمعان الفكر وطرح أسئلة شائكة ليس سهلاً العثور على أجوبة شافية لها وهذا ماتوصلنا إليه في النقاش الساخن الذي دار بيننا أمس في حفل الوداع الذي أقمناه لرأفت الفلسطيني . فهو يستعد للعودة إلى غزة بعد أن حصل على موافقة السلطات الاسرائيلية ....

وقبل أن يشتط بكم الخيال ثانية ، وتسارعوا كعادتكم إلى استباق الأمور فتقعوا في شرك التخمينات الخاطئة وفخ الاحتمالات غير الصائبة . فإنني أحب أن أنوّه ، قرائي الأعزاء أن رأفت الفلسطيني الذي تكرر ذكره في سياق حديثي ليس رأفت الفلسطيني الذي خطر على بالكم . لذا لاتحاولوا تأويل الأمر على غير وجهه أو تحليله بما يتلاءم وهواكم أو فلسفته بما يتناسب ورغبتكم .إن رأفت الفلسطيني الذي أعنيه ليس معروفاً من قبلكم ولا علاقة له بأي من هؤلاء المشاهير الذين تسمعون بهم أو تقرؤون عنهم أو تشاهدونهم على شاشات التلفزة على مدار الساعة . فهو ولا أعلم إن كان هذا لحسن حظه أو سوئه، مواطن عادي ، بل فرد نكرة فلا الشهرة دقت بابه ، ولا عرف اسمه ذيوع الصيت ولا نجح في القيام بمأثرة تلفت الأنظار إليه . أقول هذا وكلي أسى وألم لأن المسكين بذل جهده وسعى بكل قواه ليدخل اسمه سجلات غينيس للأرقام القياسية . لكن الحظوظ خانته والفرص فاتته، وظل رأفت الفلسطيني لا أكثر ولا أقل . ولهذا فإن أي تشابه في الاسم أوالشخصية أوالصفات أوالأفعال بينه وبين أي شخص آخر سواء كان حياً أو ميتاً ، هو تشابه غير مقصود أو متعمد ولا يرتب عليّ ، بالتالي ، أية مسؤولية قانونية وأخلاقية وجنائية الآن وفي أيما وقت ، في الحياة الدنيا وفي الآخرة على حد سواء .

وأذكر فيما أذكر ، علماً أن الذاكرة بدأت تخونني مؤخراً فاعذروني إن أسقطت سهواً بعض الأحداث أو غابت عني دون قصد بعض التفاصيل ، أذكر أنه جاءني بعد ما انضم إلى العمل الفدائي يطلب مساعدتي في اختيار اسم حركي يكون له ناراً على علم . وتذكرون أن ذلك كان تقليداً رائجاً بقوة أيام كانت الثورة قائمة قاعدة . أراده فريداً في بابه فخماً في لفظه موحياً بمعناه مدوياً بجرسه الموسيقي فاعلاً في تأثيره النضالي . وأمضينا سهرة طويلة ونحن نقلب في أكوام الأسماء الحركية مستعينين بزجاجة فودكا فاخرة أهداني إياها صديقي الحميم والرؤوف الرفيق رشيدوف عبدوف سكرتير ارتباطنا في السفارة السوفيتية سابقاً : ذكره الرفيق الأعلى بالخير وجزاه عنا خير جزاء إن كان ما يزال حياً يرزق ، وتغمده بواسع رحمته وأسكنه فسيح جنانه إن كان انتقل إلى جواره إنه لسميع مجيب . وقد أفلحنا في العثور على بغيتنا والليل يلفظ أنفاسه الأخيرة . كان بحق لقباً طناناً رناناً تمثل تراثنا الغابر فيه بكل عظمته وتاريخنا المعاصر بكل بهائه . وقفنا نتبادل الأنخاب والتهاني قبل أن يقول بثقة إنه يشعر بأن اللقب سيكون فأل خير عليه . لكن ثقته لم تكن في محلها إطلاقاً . فبعد أيام وقع الغزو وكان حصار بيروت وتلا ذلك ما تلاه من وقائع وحوادث لاأظن إلا أنكم جميعاً عارفون بها ومطلعون عليها .

أفٍ ... أعرف قرائي الأعزائي . أعرف أن سيلكم بلغ الزبا والحق كل الحق معكم في أن ينفد صبركم تماماً وتستشيطوا غضباً فتمطروني بوابل لعناتكم وشتائمكم . فما دخل رأفت الفلسطيني واسمه الحركي وحصار بيروت وغزة بالحكاية التي سأحكيها لكم ؟ لم يعد ينقصكم إلا أن أحكي عن عملية السلام والحكم الذاتي والوضع العربي المتدهور وكلينتون ونتنياهو و...

بصراحة ليست هناك أية علاقة . لكنني أطمع في حلمكم وأراهن على لباقتكم وأناشد ضمائركم أن تتركوني أحكي حكايتي .

لقد بدأ كل شيء بعد أن شيّعنا جدّ رأفت الفلسطيني المغفور له عبد الله صادق المكنّى بأبي الفاضل إلى مثواه الأخير في مقبرة المخيم . كان حزننا شديداً وأسانا بالغاً لرحيل هذا العبد لله الصادق الفاضل بالاسم والقول والفعل معا... كان رجلاً ولا كالرجال وفارساً لايشق له غبار وشاعراً من فحول الشعراء أمضى حياته في مقاتلة العثماني والانكليزي واليهودي وكل طامع في أرضنا وعرضنا ونسائنا وأموالنا. وإلى كل ما سبق أضاف الحلم والعلم والحكمة والتبحر في شؤون الدين والدنيا والمعرفة بأمور التجارة والسياسة والرئاسة ، لكن باعتبار أن الكمال لله وحده سبحانه تعالى ، فإنه لم يخل من نواقص وعيوب أسوأها معاقرته المفرطة لبنت الحان وسهولة وقوعه في الهوى . ويقال والعهدة على رواة سيرته ، إنه بنى خلال حياته الطويلة العريضة على أكثر من ثلاثين امرأة من أجمل نساء فلسطيننا . ما كان يلمح حسناء أو يسمع بغادة إلا ويسارع يخطبها لنفسه . عندئذ تلعلع الزغاريد وتنحر الذبائح وتوزع الهدايا والأعطيات وتتقاطر الوفود والأحمال والقبائل من مختلف أنحاء البلاد لتشارك في الأفراح والليالي الملاح .

ومن فضائل الله على المذكور أنه أحس بدنو أجله فجمع ما تبقى من نسائه وأبنائه وأحفاده وأوصاهم أن يكونوا على مثاله وخصاله .

ونقل عنه أنه قال بصريح الكلام وفصيح البيان وسليط اللسان هأنذا ذاهب لمقابلة وجه ربي فلا تسودوا لي وجهي أمام عرش جلالته . لقد تركت لكم تاريخاً حافلاً بجلائل الأفعال وعظيم الأعمال .. إنني أرى فيما أرى أياماً سودا قادمة وخطوباً عظيمة داهمة فكونوا لها متيقظين واصطبروا عليها بالإيمان ولاتدهين بعقولكم أموالهم ولاتذهبن بألبابكم قواتهم ولا تجنحوا إلى الدعة والسكينة ولا تصدقوهم إن جاؤوكم مداهنين مسالمين فإنهم كذابون ومنافقون ما صانوا قط عهداً ولا حفظوا أبداً وعداً . ووالله والله لن يهنأ لي بال ولن تقر لي عين إن لم تكونوا لوصيتي حافظين ولذكراي أمينين .

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

وصعدت روحه الطاهرة إلى باريها وسط بكائنا وعويلنا و... آسف قرائي الأعزاء .. آسف للمرة الأخيرة . يبدو أنني فقدت زمام أمري وبت عاجزاً عن إكمال حكايتي لتشتت أفكاري واضطراب مشاعري .

لذا أرجو عذركم وصفحكم وأعدكم أن أحكي حكايتي في مرة قادمة ...

□□

# !OŭĞí2 ŭy/

**قصة: ندى الدانا**

فجأة رأت فريد يتهادى أمامها ، راودتها رغبة ملحة في الهرب ، كي لا تضطر إلى مواجهته ، تساءلت : لماذا أتصرف هكذا ؟! لماذا أتهرّبُ منه؟!

جلست في مكان خفيٍّ في النادي تراقبه دون أن يراها ، وقف مع أصدقائه بألفة وحميمية ، انسجم معهم في أحاديث وديّة ، خرجت من مكمنها ، كان وحيداً وسط الزّحام ، تسرح عيناه باتجاهها ، التقت نظراتهما ، لم تحرّك ساكناً ، ظلّت تنظر إليه بحياد وكأنها لاتعرفه ، ولاتراه ، تعمّد أن يتطلّع إليها بإصرار، مشى تحيط به هالة غريبة ، ضوء ناعم ، حضوره أضفى على النادي سحراً ، حيثما تنقل في الزحام ، تراه أمامها ، أحاط به كثير من الناس ، لكنّها لم تر غيره ، قابلت العديد من معارفها ، حيتهم ، سألتهم عن أحوالهم ، وابتعدت عنهم ، استرقت النظر إليه من بعيد ، لم تره ، رسمت صورته في خيالها ، وبدأت تتأملها .

استغربت إحساسها : تراه ولاتحدثه ، تبتعد عنه ولاتفكر إلا فيه ، تنسى الآخرين ، وتبقى صورته متألقة على شاشة ذاكرتها – سألت :

" هل أحبه دون أن أدري ؟! أم أنني أحب أن أتخيّله وأفكر فيه ؟! ولماذا أحب أن أتخيله وأفكر فيه إذا كنت لا أحبه ؟! ".

ظنت أنها نسيته وأصبح مجرد ذكرى أو طيف ، حضوره في ذلك المساء أكّد لها أنه نائم في قلبها ووجدانها ، مغيّب في تلافيف ذاكرتها ، منذ عامين التقت به ، كان لقاؤهما مشحوناً بالتوتر والاستفزاز والصدام ، معاندة ومكابرة من الطرفين ، انجذاب ونفور ، قررت أن لاتراه ثانية كي تهرب من تلك الحالة الغريبة المركبة ، نسيته ، ظل اسمه يثير في ذهنها بعض المشاعر المتناقضة التي لاتدري كنهها : اهتمام أم إعجاب ؟! خيبة أمل أم فضول ؟ ! نفور وكراهية ! أم مزيج من تلك الأحاسيس تريد معرفة أخباره ، ولاتريد معرفة شيء عنه في آن واحد ، كيف التقت عندها كل الحالات المتناقضة والغريبة ؟ ! فكرت فيه كثيراً ، كل الأغاني التي سمعتها ، وقصص الحب ربطتها بشخصيته ، تساءلت : " ترى هل يفكربي أيضاً؟!"

ضحكت كثيراً من خيالها الخصب ، لماذا يفكر بها ؟! ألا يوجد في العالم غيرها؟!

لم تتوقع رؤيته ، المصادفة هي التي جمعتهما هذه المرة ، رأته يمشي أمامها ، ابتعدت عن مجال نظره ، تظاهرت أنها لم تره ، تقصّدت أن لاتلتقي عيونهما " لماذا أتصرّف هكذا؟! لو كان شخصاً عادياً أعرفه لسلّمت عليه ببساطة ، هل أكرهه ؟! " تخيلت أنه سقط على الأرض وكسرت رجله ، انتفضت " لا ... لا أريد أن يصيبه أي مكروه .. أنا لا أكرهه ، أنا أحبه ، ولكن .. كما أحب كل الناس ولا أريد لهم الأذى ".

رأته مرة أخرى في نفس المكان ، كان يقف مع أصدقائه ، تأملته ، التقت عيونهما ، أحسّ بنظراتها ، التفتت إلى جهة أخرى ، مشت أمامه ، ترك أصدقاءه ، اقترب منها ،صار مواجهاً لها ، صافحته : – مرحباً ... شعرت بدفء يده ، ارتبك ، لم تدر هل ردّ التحية أم لا ؟! لربما ردّ عليها بصوت خافت ، فقدت قدرتها على السمع والفهم ، سألته : كيف حالك ؟

لم يرد ، كان مبهوتاً ينظر إليها بتمعن ، فجأة اختفى ، لم تدر هل اعتذر أم لا .

" ترى هل يحبني ويتهيب لقائي ويهرب منيّ ؟! هل يلجمه وجودي فيصاب بالصمت هوا لفصيح الطلق في حديثه ؟!" مشت ، أحست أنه مختبئ في مكان ما يراقبها ، وأن نظراته تحاصرها ، عرفت مكانه ، ضبطته ينظر إليها ، لا ، إنه ينظر أمامه فقط ولايقصدها ، لا إنه يتأملها دون أن تدري ، فرحت لأنه يهتم بها ، ثم حزنت " إنه يتابعني وينظر إلي كما ينظر إلى كل الناس فلماذا أفرح هكذا ؟! لو كان أمري يهمه ، لما هرب مني ، بل وقف معي وحدثني ، وسألني عن أخباري ، لكنه غير مكترث ، ولربما هو مرتبط بفتاة أخرى ، ويخشى أن تراني معه " .

فجأة رأت منار أمامها ، ابتسمت منار ، هتفت :

– أهلاً بحنان الشاردة ، حاولت أن أنبهك لوجودي ، لكنك غائبة في عالم آخر ، إلى أي سماء وصلت ؟!

– إلى السّماء السابعة .

– تعالي ياعزيزتي نستريح قليلاً واتركي السماء لأصحابها.

جلست بجانب منار ، تأملتها منار : مازلت حالمة ، أفيقي يا عزيزتي ، كوني واقعية ، ما أحوال دراستك ؟!

– جيدة .

– ولوحاتِك؟!

– أجّلتُها للصيف ، أرسم فقط اللوحات المطلوبة مني في كلية الفنون ، وأنتِ .؟!

– أغرق في الحسابات والأرقام وأحضرّ للامتحان. توقفت منار عن الحديث ، نظرت في أحد الاتجاهات ، هتفت :

– حنان ! انظري هذا فريد ابن عمتي يتمختر وحوله المعجبات .

نظرت حنان إليه بطرف عينها ، رأته منهمكاً في الحديث مع ثلاثة فتيات ، استعادت نظرها، قالت لمنار بلا مبالاة :

– ربما هو وسيم قليلاً ، لذا تهتم به الفتيات ، تعرفين اهتمام فتياتنا بالمظاهر .

سمعت صوت شاب خلفها يقول: – ليس لأنه وسيم يجذب الفتيات . لم تكترث بما قيل ، لم تلتفت إلى الخلف ، لم تعرف القائل.

قالت منار : – يبدو مشغولاً بمعجباته ، هذا دون جوان أسرتنا ، أنا ابنة خاله لم يرني ، الحق معه ... ليس لديه وقت لي .

حنان : دعيه يتمختر كما يريد ، ويفرح باهتمام الفتيات ، حرام عليك .

منار ضاحكة : هل أنت محامية مختصة بالدفاع عنه ؟ !

حنان : وهل أنت مختصة بالإدعاء عليه ؟!

عادت حنان إلى أفكارها ، تساءلت : " لماذا لم ألتفت حين سمعت كلام الشاب خلفي ؟! ولكن يبدو أن منار لم تسمع شيئاً ، هل كنت أتخيّل ذلك ؟! هل ظننت أنني سمعت تلك العبارات ؟! صوت الشاب يشبه صوته ، هل كان هوالذي حدّثني ؟! هل غيّر مكانه ووقف ورائي ؟ ! وسمع حديث ابنة خاله ، ورد على الحديث بحيث أسمع أنا فقط ؟ ! لماذا لم ألتفت إليه ؟!

ماالذي أعجبني فيه ؟! جديته ، عمقه ، عزة نفسه ، كبرياؤه ، رهافة إحساسه . صحت على صوت منار : – حنان ! أين وصلت ؟ أحدثك ولاتسمعينني .. هل ترسمين لوحة في خيالك ؟!

ضحكت حنان محرجة : برافو حزرت ، أنا أرسم لوحة في خيالي .

– حدثيني عنها .

– صعب ، حين أرسم اللوحة بالألوان الزيتية سترينها .

نهضت منار وهي تنظر إلى ساعتها .

– حنان سأتركك الآن لخيالك ، لدي عمل هام .. باي باي ...

– باي باي .

ظلت حنان جالسة في مكانها حالمة ، تساءلت : " لماذا أراقبه ؟ ! ماذا أريد منه ؟! أتأمله حين يبتعد عني ، وحين يقترب مني أتجاهله وأتظاهر باللامبالاة ، هل هي كبريائي واعتدادي بنفسي أم أنني أستخدم مكري وخبثي الأنثوي ضده ؟! هل أنا ماكرة وخبيثة حقاً ؟! ما أعرفه عن نفسي أنني صريحة واضحة ، هل أجهل حقيقتي ؟! ووجوده كشف لي عن ذاتي أموراً لم أدركها من قبل . ولكن ألا يمارس هو بعض أساليب الشباب في إغواء الفتيات ؟! ألا يتمختر أمامي ويريني نفسه لكنه لايكلمني كي يشوّقني ويجذبني إليه ؟! إنه شاب مراوغ يريد أن يشغل تفكيري

ويورطني بحبه ، ربما كنت أظلمه ، لعله شاب بسيط وساذج ، تعلّق قلبه بي فصار وجودي يربكه، لعله لم يعرف الحب الحقيقي في حياته ورآني فأحبني ، لكنه يعرف الكثير من الفتيات ! ربما يعرفهم معرفة عادية ولايحب أي واحدة منهن ، ليس من السهل أن يحب الإنسان أي فتاة ، قد يعجب بفتاة ما أو يستلطفها لكن الحب الحقيقي يصادف الإنسان مرة واحدة في حياته ، وربما لايصادفه أبداً . نظراته إلي عدوانية وليست ودية ، هل ينتقم مني ؟! ولماذا ينتقم مني ؟! " .

صحبتها ذاكرتها إلى أيام مضت ، مرة وقفت لتحدثه ، تشاغل عنها قليلاً مع أصدقائه ،مشت دون أن تقول له وداعاً ، ترى هل ظن أنها أهانته وهو يرد لها الإهانة ؟! ماتعرفه عنه أنه لايحب أن يزعجه أحد ، وينتقم من إساءات الآخرين ، هل ينتقم منها الآن ؟! ضحكت من خواطرها الحمقاء ، إنه لايفكر فيها أبداً ولاتراوده هذه الخواطر ، لو كان أمرها يهمه لبحث عنها وحاول رؤيتها والتقرب منها.

– حنان ، لماذا تجلسين وحيدة ؟!

رفعت رأسها ، رأت صديقتها نهى تنظر إليها ضاحكة وبجانبها أخوها أيهم يتطلّع مستغرباً .

– أهلاً نهى ، أهلاً أيهم .

جلس الاثنان بجانبها .

أيهم : بماذا تفكرين ؟ كأنك غائبة عن الوعي .

حنان : لا ، أنا في حالة صحو كامل .

نهى : من هو سعيد الحظ الذي تفكرين به ؟

حنان محرجة: لا أفكر بأحد .

أيهم مازحاً : لابد أنك تفكرين بي ، لاتتعبي دماغك بالتفكير ، أنا أمامك.

حنان ضاحكة : كم أنت واثق من نفسك ؟ ! اطمئن أنا لا أفكر بك .

رفعت رأسها ، نظرت أمامها ، رأت فريد يتطلّع إليها بإصرار ، يتأملها ، ويمر أمامها سريعاً ، تابعته ، رأته يصافح بعض الأصدقاء ، ويكمل طريقه بعيداً عنها .

قالت نهى : تعالي معنا ، الطقس جميل .

حنان وهي تنهض : نعم سآتي معكما .

قالت لنفسها : ( أفضل شيء أفعله أن أغادر هذا المكان علني أنسى صورته وتصرفاته ) .

مشت معهما في شوارع دمشق الهادئة ، داعبتها نسمات الخريف الناعمة ، رافقتها صورته كظلها ، حين وصلت بيتها ارتمت على سريرها متعبة ، فجأة قفزت بسرعة ، هرعت إلى فرشاتها وألوانها ، حاولت أن تنقل أحاسيسها إلى لوحتها ، يدها ترتجف ، أصابعها تقبض على الفرشاة

بعنف ، صداع شديد يداهمها ، اختلطت الألوان على اللوحة تشابكت ، حين توقف عن الرسم ، كان أمامها ألوان متناثرة لامعنى لها عجزت عن استحضار صورته في لوحتها ، الأفكار تتصادم في رأسها تكاد تمزق دماغها ، ارتمت على سريرها كي تنام وترتاح .

لم تدر كيف ساقتها قدماها في اليوم التالي إلى النادي ، دخلت البهو ، رأت شلة من الأصدقاء والصديقات يجلسون إلى إحدى الطاولات ، أشار لها أحدهم بيده وهتف : – حنان ! نحن هنا .

مشت باتجاههم ، جلست معهم ، كانوا متحمسين لرؤيتها ، قال راغب :

– منذ زمن طويل لم نرك في النادي .

– البارحة كنت هنا .

– ونحن كنا هنا أيضاً ولم نرك .

– غادرت النادي باكراً .

التفتت حولها ، رأت فريد يقف قريباً منها يتحدث مع أصدقائه وقد أدار ظهره باتجاه طاولتها ، انسجمت في الحديث مع أصدقائها ، فجأة أحست بشاب يخترق المكان كالسهم ، بخطوات سريعة صار وراء طاولتها التفتت خلفها ، التقت نظراتهما ، تمعّن فيها بحدة وأكمل طريقه.

" هل يغار علي ؟! كلما رآني أحدث شاباً اقترب مني ونظر إليّ بعدوانية " . في ذلك المساء ظلت تشعر بوجوده يحاصرها ، كلما اقترب منها أحسّت بتغير في المناخ ، وخلخلة في الهواء ، وأحاسيس غريبة ، كانت تلتقط أنفاسه وتحركاته دون أن تدري ، حاولت أن تهرب من حالة الشرود التي استغرقتها سألت راغب : – أين سهير ؟

أجابها حزيناً : – لم تأت .

– لماذا ؟

– هذا موضوع يطول الحديث فيه ، هل أستطيع أن أحدثك بعيداً عن الشلة ؟!

–نعم.

اعتذرا من الأصدقاء، صعدا إلى الطابق الثاني في النادي ، جلسا إلى طاولة بقرب إحدى النوافذ المطلة على البهو .

– ماذا تريد أن تحدثني ؟

– سهير غاضبة مني لسوء تفاهم بسيط ، رفضت الاستماع لي ، سأشرح لك الموضوع كي توضحي لها بطريقتك .

استمعت إلى راغب بهدوء ، نظرت من النافذة إلى البهو ، رأت فريد واقفاً تحت النافذة يتطلع إلى الأعلى بنظرات شاردة ، استغربت " هل كان يراقبني ؟! رآني أصعد إلى الأعلى فوقف في

مجال نظري كي أراه أم أنه يفتش عن أحد أصدقائه ؟!"

موسيقا ناعمة تتراقص في البهو ، تلفها بجو رومانسي حالم ، وتهدئ أعصابها .

استمر راغب في الحديث وهي مستغرقة في الاستماع إليه ، نظرت ثانية إلى الأسفل لم تر أحداً " هل كان فريد موجوداً أم أنني تخيلته ؟ !"

ألقت نظرة أخيرة إلى البهو قبل أن تغادر مكانها مع راغب ، رأت فريد واقفاً في مجال نظرها يتطلع إليها بنظرات هائمة ينبع منها شلال عاطفة وحنان ، تحولت الحدة والعدوانية في عينيه إلى نظرات ودية حالمة ، حين وصلت البهو مع راغب كان فريد قد اختفى . جلست قليلاً مع شلة الأصدقاء إلى الطاولة ، تطلعت حولها ، لم تره ، غادرت النادي ، مشت في الشارع مسرعة ، تساءلت : " هل يريد أن يحدثني ؟! لماذا لايقترب مني ويحدثني ؟! لماذا يتصرف بهذه الطريقة الغريبة المحيّرة ؟! هل يخشى أن يصدم إذا تعرّف بي أكثر ؟! هل يريدني أن أظل خيالاً في ذهنه؟!"

وصلت غرفتها حاولت أن ترسم وجهه على لوحتها ، فشلت ، في اليوم التالي كانت في بهو النادي تجلس إلى إحدى الطاولات مع بعض زملائها في الكلية تتصفح إحدى الجرائد ، انتصب فريد أمامها، صافحها بعجلة وارتباك ، مشى ، وقف قريباً منها في البهو، وهالة من الحنان والدفء تشع حوله ، يحيط به أصدقاؤه ، رأت صديقتها ريما تقف مع ابنها شادي وزوجها أحمد في البهو يفتشان عن طاولة يجلسان إليها ، اقتربت منهما تحدثهما سألت شادي بلطف : كم عمرك ياشاطر ؟

شادي : خمس سنين.

ربتت رأسه بتودد ، اقترب فريد ، سلمّ على ريما وأحمد ، ربت رأس شادي ، لامست يده يدها ، حنى رأسه ، قبّل الطفل ، تطلّع إليها بنظرات حميمية دافئة ، واختفى.

قالت ريما : يبدو أن فريد مشغول ، لذا ذهب بسرعة .

هزت حنان رأسها بحيرة .

لم تر حنان فريد بعد ذلك أبداً ، لم تسمع أخباره ، ترددت عدة مرات إلى النادي ، اتصلت بمنار كي تسألها عنه ، كانت منار مسافرة .

حاولت أن ترسم صورته على لوحتها ، فشلت في تذكر ملامحه، وعلى اللوحة كانت تتربع صورة شبح هائم حوله هالة مشرقة .

سؤال كان يراودها دائماً : هل كان فريد رجلاً حقيقياً خشيت أن تتعرف عليه ، وتكتشف فيه صفات لاتحبها ففضلت أن تبقيه خيالاً في ذهنها تضع فيه كلّ الصفات التي تتمنّاها؟!

هل حصلت كل الأحداث في ذلك النادي أم أنها تخيّلت ذلك ؟ ! هل اهتمت به وتابعته أم تخيّلت ذلك ؟! هل تعرف رجلاً اسمه فريد يتردد إلى ذلك النادي ؟! وهل تعرف ابنة خاله منار أم أنها تظن ذلك ؟!

هل كان فريد طيفاً لرجل شاعري تمنت أن يوجد ، ويتصرف بشكل غير مألوف ؟! رجل يذكرها بقصص الحب الرومانسية التي قرأتها في بداية مراهقتها والأفلام العاطفية التي رأتها وحلقت في أجوائها ؟ رجل يختلف عن الشباب التافهين والمعقّدين الذين تراهم حولها ، ويزعجونها بتصرفاتهم الفجة .

هل كان ما جرى قصة حب غريبة ، بعيدة عن رتابة الحياة ومللها ، عن واجبات الدراسة ، والمظاهر الاجتماعية المزيفة .

هل كان فيلماً رأته على شاشة خيالها ، وكانت هي البطلة ؟!

هل كان لوحة فنية تتمنى أن ترسمها ؟!

هل كان فريد رجلاً حقيقياً أم أنه مجرد طيف ؟!

□□

# κ Ǫ Ǘ ŭ‖

**قصة : يوسف جاد الحق**

**- 1 -**

وقفت قبالته ، حيث يجلس وراء منضدة معدنية ، يفصل بيننا حاجز رخامي ذو تموجات ملونة . نظر إلي شزراء من طرف إحدى عينيه لسبب لا أدريه . لم يفعل ذلك فور وقوفي أمامه ، ولكن بعد أن أمضى بعض الوقت متجاهلاً إياي تماماً ، فيما هو يقلب جريدة الصباح التي كانت تحجب نصف وجهه الأسفل ، ويمد يده الأخرى إلى فنجان القهوة ، يرشف منه على مهل ، ثم يعيده إلى حيث كان ، متابعاً انشغاله بالصحيفة . زملاؤه في القاعة ، من الجنسين ، كانوا منهمكين بدورهم في قضم ( السندويش) وتناول الشاي ، تتطاير تعليقاتهم وضحكاتهم في أرجاء المكان .

انتابني غير قليل من الحرج . تشاغلت بالتحديق إلى الجدران ... ثم السقف . ثم إلى الأرض . امتدت يدي إلى ربطة عنقي : " لعلها لم تعجبه .. ولكن هاهي ذي عقدتها متقنة أكثر من أي يوم مضى ..! بل إن لونها الرمادي ملائم للمعطف الأسود ، كما قالت زوجتي منذ قليل ... صحيح إنها ليست ( بيير كاردان ) التي يقولن عنها ، ولكنها ليست رثّة على أية حال . إذن هي تصفيفة شعري التي لم يرتح إليها صاحبي هذا ، أو ربما لونه غير المستقر فلا تكاد تعرف إن كان رمادياً أو طحينياً ، حقيقياً أم مستعاراً .. أشارت إحداهن عليّ بصبغة لكني رفضت ، ولا أدري أن كنت عندئذ قد اتخذت القرار المناسب ... ! انفي إذن ؟ أعرف أن انفي كبير نسبياً . ولكن ما حيلتي في ذلك . هذا ما حباني به الخالق جل شأنه ، ولو كان في مقدوري إجراء عملية تجميلية له لفعلت . تذكرت هنا أن عبد الناصر نفسه كان يملك أنفاً كبيراً ... وكذلك المارشال تيتو ، والبانديت نهرو .. ولم تحل ضخامة أنوفهم بينهم وبين تبوئهم زعامة حركة عدم الانحياز ...!

من جديد ألفيته يرمقني من أعلى الجريدة ، ولكن باستياء واضح ، بل ربما بغضب. لابد إذن أن يكون بيننا ثأر من نوع ما كي أستحق هذه النظرات المزدرية التي مافتئ يرشقني بها فتخترق جلدي كأشعة الليزر . بيد أن هذا لم يكن ممكناً أيضاً ، ذلك أن المشاجرة الوحيدة التي وقعت لي في حياتي كانت مع بائع عرقسوس ..! هو ليس هذا الرجل قطعاً ، وإن كان يشبهه . ليس لأن سلوك هذا أرفع مستوى بل لأنه ليس هو وحسب . ثم كيف يتسنى – هكذا مضيت أحدث نفسي– لبائع عرقسوس أن يستوي على هذا المقعد في هذه الدائرة المهمة ، المكيفة الهواء ، والتي لابد أن يحمل

الجالس فيها مؤهلاً أكاديمياً أقله إجازة في فرع ما . وليس شرطاً هنا أن يكون قد نالها عن جدارة، ولا أن يكون الاختصاص من نوع العمل..!

وقبل أن استدعي في ذهني احتمالات أخرى ، من قبيل أن أكون قد دست على قدمه في حافلة خط المهاجرين ، أو زاحمته لدى بائع خضار في سوق الهال ، فاجأني على حين غرة بقوله :

- أمر ..؟

أجفلت إذ قالها ، فلم أكن أتوقع سماع صوته لحظتئذ ، لكأنما وقر في نفسي أن الرجل عديم النطق تماماً كأبي الهول بل كدت أوقن أنه جيء إلى هذا المكان كيما ينحصر عمله في قراءة الصحف ، وتناول القهوة ، وازدراء روّاد المكان ...!

- أمر ..؟ قالها بطريقة لاتوحي بأنه ينتظر مني ( أمراً ) بالفعل ، وبنبرة استنكارية منددة.

لملمت أفكاري المشتتة ، واستجمعت همتي وشجاعتي لأبادره بالقول في مزيج من الخشية الخفية والتزلف الواضح معاً . ( ملحوظة : حسدت نفسي إذ وجدتني قادراً على جمع مثل هذه النقائض على صعيد واحد ).

قلت :

- لا يأمرن عليك ظالم يا أخ ..!

هبّ في وجهي صائحاً :

- ماشاء الله .. تقف ساعة في وجهي لتقول لي بعد ذلك لايأمرن عليك ظالم ؟ الله يفتح عليك..!

بادرت إلى القول مصححاً :

- لا .. لا .. أنا فقط انتظر فراغك من تناول قهوتك وقراءة صحيفتك ..!

صاح مستنكراً :

- نعم ..؟

قلت في وجل :

- الله ينعم عليك ... ويرحم والديك ..!

اطلق زفرة متأففة كمن طفح به الكيل :

- الله يطولك ياروح .. حسبي الله ونعم الوكيل ..!

غمرني اضطراب شديد. هل وقوفي أمام الرجل بمثابة مصيبة حلت به ..؟

وقبل أن يتسنى لي أن أقول شيئاً دلفت إلى المكان فتاة أدركت منذ النظرة الأولى إليها أنها تتمتع بقسط وافر من الجاذبية . لم تكن فائقة الجمال ، لكنها تتسم بالرشاقة والأناقة اللافتة للنظر . شعرها الكستنائي ينسدل على كتفيها حتى منتصف ظهرها . ممتلئة القوام . بيضاء . عيناها صغيرتان تنبآن عن ذكاء ودهاء. ترتدي ( فستاناً ) أسوداً ذا ياقة بيضاء مطرزة بخيوط حمراء . صوت كعب حذائها رفع رؤوس الموظفين المتواجدين جميعاً ، الذين راحوا ينظرون بإجماع قلّ مثيله ، إلى مصدر رنين ذلك الكعب القادم محمّلاً بالبهجة والحبور . وقفت إلى جواري حتى كاد شعرها أن يلامس كتفي ، مما أبهجني حقاً وأنساني على الفور ما اعتراني من بؤس وضيق حتى اللحظة الراهنة . إذن لم يضع وقوفي عبثاً ...!

ألقى صاحبي بالجريدة جانباً دون تردد . انحنى إلى الأمام . بشّ وجهه ، وافتر ثغره عن ابتسامة أحسست أنها تنبع من قلبه . أدهشني ذلك تماماً ، إذ أيقنت قبل ذلك بلحظات فقط بأن هذا الرجل لم يبتسم في يوم غابر من حياته ." على أية حال .. سبحان مغير الأحوال ... هاهي ذي تنفرج أساريرك .. بل ها انتذا تبتسم أيضاً .. إلهي ما أكرمك "..!

حتى قبل أن تلقي الفتاة بالتحية بادرها هاتفاً :

– باميت صباح .. يا أهلاً وسهلاً ..!

وكأنما تذكر وجودي ثانية . قذفني بنظرة متجهمة بل حانقة ، كان واضحاً أنها تقول بالحرف الواحد :

– أنت أيها الثقيل ... أما آن لك أن تغرب عن وجهي ؟

وكما تجاهلت ملاحظته قرر من ناحيته أن يتجاهلني هو أيضاً . التفت إليها بكليته . محركاً الكرسي ( الدوار ) باتجاهها :

– أؤمري يا مدموازيل ... يا مدموازيل اؤمري ...!

قالها بطريقة مختلفة تماماً عن تلك التي خاطبني بها . كان واضحاً أنه يعني ما يقول ، وأنه ينتظر أوامر الفتاة حقاً وصدقاً ..!

قالت الفتاة بلطف فطري ، غير مصطنع .. أو ربما كان مصطنعاً ، لكنها كانت تملك القدرة على أن تجعله يبدو فطرياً :

– معاملتي عندك .

– عندي ؟

هبَّ واقفاً ، ومستأذناً إياها ، في الوقت ذاته ، متبعاً ذلك بانحناءة ، مشفوعة بابتسامة ، وبحركة ضم فيها أطراف أصابع يمناه ، هاتفاً :

– ثواني .. ثواني من فضلك ..!

لم يفته أن يرمقني خلسة بنظرة اجتاحتني من قمة رأسي حتى قدّمَي ، فيما هو يمضي إلى خزانة ذات أدراج عديدة . وقبل أن يفتح أيّاً منها حدجني بنظرة أخرى تقول :

– تا للّه لأمزقنّ معاملتك حينما تقع في يدي ..!

فتح درجاً ، ثم آخر بعد أن سألها برقة عن رقم معاملتها .... ثالث ثم رابع . ثم توقف لحظة ، كأنما تذكر شيئاً هاماً ، ليقول لها ، وهو يبسط راحة يده ، مشيراً إلى كرسي قريب :

تفضلي ...تفضلي يا آنسة ، ريثما ابحث لك عنها ... لاشك أيضاً أن درج دائرتنا قد أتعبك في الصعود .. أعتذر لك من ذلك ...!

وحين رآني مابرحت واقفاً في مكاني ومعالم الدهشة بادية على محياي ، نظر إليّ بغيظ شديد أعاد إلى ذهني أفكاري السوداء السابقة عنه ، والتي كدت أنساها عقب مجيء الفتاة ، ثم قطّب جبينه ، بل وضع عليه تكشيرة مريعة ، إذ كانت أكبر مما يتطلبه الموقف .

كما وضع كلتا يديه على خاصرتيه ، قبل أن يقول لي بصوت خفيض ، لكنه صارم كصوت قائد دبابة:

– أنت . اذهب الآن ، وعد غداً ..!

قلت له :

– ولكني قادم من حلب يا أخ..!

– من حلب ، من ادلب .. أقول لك تعال غداً ... !

قلت ، وكأني أتوسل إليه :

– ولكني هنا منذ ساعة .

ثم أردفت وأنا أشير إلى الفتاة في وجل .

– ... و... قبلها أيضاً ..!

... قال ، بثقة من لايقبل تراجعاً ولامراجعة ، بل كأنما أمسك بي متلبساً بجنحة ما :

– آه .. ها أنتذا تعترف ، وبعظمة لسانك ، بأنك هنا منذ ساعة . لهذا السبب ، ولهذا السبب دون غيره عليك أن تغرب عن وجهي على الفور .. لو كنت سأعطي كل مراجع مثلك ساعة من وقتي .. ومتى تظنني سأنجز عملي ؟

– ولكنني ..

– ولكنك تعتقد أنه لاعمل لي سواك.

قلت بلهجة ساخرة وأنا أرمق الفتاة :

-واضح أيها السيد أن لديك أعمالاً أخرى ...!
تركته حانقاً وأنا اردد:
( لأشكونّه لمدير الدائرة ،... ورب الكعبة ...! )

-3-

استمع الرجل إليّ - أعني مدير الدائرة - باهتمام واضح . طيّب خاطري قبل أن يضغط زراً . وحين جاء الحاجب - هكذا بدا من هيئته - قال له بلهجة مدير حقيقي ، دون أن ينظر إليه :

- أدع لي عبد الرحمن المعلم .

هاه .. لقد عرفه مدير الدائرة على الفور . لابد أن له سوابق مع غيري .. اسمه عبد الرحمن المعلم أيضاً ..!

لم يلبث الحاجب أن عاد ، ليبلغ المدير أن عبد الرحمن المعلم قادم للتوّ ، بعد أن ينجز المعاملة التي بين يديه ( إذ هو حريص . كما قال لي ياسيدي ، على ألا يعطّل أعمال المراجعين ) . عندئذ خرج المدير مسرعاً فأيقنت : " لابد أنه ذهب بنفسه لكي يطلب إلى عبد الرحمن المعلم المثول بين يديه ، وفي مكتبه .. نعم لم يطق الرجل صبراً على تلك التصرفات غير المسؤولة من أحد موظفيه ... سوف يجيء هذا الآن صاغراً .. بل نادماً على ما بدر منه نحوي ... همست لنفسي بصوت يوشك أن يكون مسموعاً:

... هكذا يجب أن يكون ( المدراء ) وإلا فلا ... ها هو أحدهم - خلافاً لما يشاع - يهتم بشؤون دائرته وقضايا المواطنين - يا سلام الدنيا مازالت بخير... !

عاد السيد المدير وفي إثره الفتاة ، ثم عبد الرحمن المعلم إياه .

أحسست بالارتياح ، وبغير قليل من الإعجاب بنفسي _ لشجاعتي الفائقة _ في الوقت ذاته . ورغم إعجابي بالفتاة وهي تدلف إلى غرفة المدير بخطى واثقة ، ذات إيقاع موسيقي ، انتابني الاحساس بغير قليل من الغيظ الناجم عن حسدي لها لما حظيت به من إيثار وتميّز .

تساءلت :

" لماذا لاننشئ ، نحن الرجال ، اتحاداً يطالب لنا بالمساواة ، واستعادة حقوقنا المغتصبة .. أيضاً ... ! لاريب في أننا سوف ننجح في إعادة الحق إلى نصابه . بل سوف تكون في ذلك عبرة لكل غاصب ، فيرعوي ، من ثم ، ويسلك السبيل السوي ..!

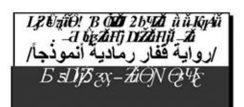
السيد المدير يعكف على النظر في ملف أمامه. لاشك أنه يريد التأكد من السبب الذي حدا بعبد الرحمن المعلم لأن يعطي الفتاة الأفضلية على مواطن آخر . ترى أيّ عقوبة سوف يوقعها به..؟

أحسست بالشماتة أول الأمر . ولكن بغتة اعتراني القلق ، فعلى الرغم من كل شيء خشيت أن يبلغ به الأمر حد فصله عن العمل أو نقله ، أوالحسم من راتبه . أمور لا أحب أن تقع بسببي ، ولابد أن للرجل أطفالاً وزوجة .. وإذا هو لم يقدّر مسؤوليته نحوهم فما ذنبهم هم ؟ إذا حدث هذا فسوف أتدخل متشفعاً له ، بل أتنازل عن شكواي . ثم ألا يكفيه مالقيه من صغار ؟؟ ومالفرق بيني وبين العدو الصهيوني إذا أنا أمعنت في حقدي وشماتتي؟؟ وحينما تنبهت لما حولي ألفيت مدير الدائرة يتحدث إلى عبد الرحمن المعلم في شأن لاعلاقة له البتة بما نحن فيه . ثم التفت إلى الفتاة مرحباً ومعتذراً ، فقدم لها بنفسه كرسياً ، وطلب لها فنجاناً من القهوة ، بعد أن خيّرها بين هذه والشاي ... والزهورات إن شاءت ...!

ثم طلب إليّ ، وكأنما تذكرني فجأة – بلهجة مهذبة والحق يقال – مراجعته في اليوم التالي..!!

□□

# قراءات ... قراءات ... قراءات




بعد أن ننتهي من قراءة رواية"قفار رمادية" للروائي السوري سليمان كامل(    1) ، سنكتشف أن عنوان الرواية مليء بالإيحاءات والدلالات السيميائية التي تشير بشكل واضح إلى البنية المضمونية لهذه الرواية، فعنوان هذه الرواية هو المفتاح لتجسدات الفضاء المكاني المقفر الكئيب، الحزين الشاسع بصحرائه، هذا الفضاء الذي تتحرك فيه شخوص الرواية حالمة بالحرية، والنور والخير والجمال، لكنها ستصطدم بهذا الفضاء الخاوي، المقلّع بصحراء قاحلة ملتهبة، عندها تتوه حزينة وتتشرد حاملة يأسها واغترابها القسري، وفواجعها.

يبتدئ الفصل الأول بالوحدة السردية الآتية:

**((الريح وانية مسكونة بروح الصحارى الكبرى، والسماء مغرقة في الزرقة، تلطم صفحاتها الصوفية أسراب العصافير المهاجرة إلى خليج/سرت/ أو متاهات رمال الجنوب، حيث تركن الواحات المنعزلة كأنها تكايا الدراويش على الدروب المقفرة.) ) (2) .**

ومن فضاء مدينة دمشق يسافر بطل الرواية قدامة صقر حاملاً ذكرياته ميمماً صوب طرابلس الغرب، ويدخل فضاء هذه المدينة مدهوشاً، وعلى الرغم من دهشته الأولى لاكتشافه المدينة، فإنه يحسّ إزاءها مباشرة بالحيادية والغربة: ((كان قدامة صقر يتأمل هذا العالم مشدوهاً، كأنه ملقى في يباب. يحسّ بحيادية غريبة إزاء هذه الأشياء التي تمرّ أمامه. حملت إليه هذه الأسواق والمرتسمات روح المشرق، شعر بأنه يطفو فوق العباب البشري في سوق/الحميدية في مدينة دمشق/(    3) ، الروح ذاتها التي كمنت هناك تخرج اليوم من مغاور ذاكرته لترتطم في صخور لا شعوره) ) (4) .

قدامة صقر المتقد حسّاً وطنياً وقومياً، المؤمن أن بلاد العرب هي وطن كبير لكل أبنائه، المتشبع منذ نعومة أظافره، إخلاصاً وولاءً وحباً للأمة العربية، لا فرق عنده بين مدينته التي ولد فيها، أو أية مدينة عربية يصلها، سرعان ما تتكشف له الحقيقة فاجعة، ويصدمه شرطي بالسؤال الإداني:

**((شنو تشبح توا؟**

**أشبح هذا البناء الشامخ.**

**- أنت مذكري؟.**

**- لا لست أدري أنا عربي من المشرق.**

**قلّب شفتيه الضخمتين بازدراء وقال:**

**- كلكم سوا جايين ترتزقون.) ) (5) .**

إذاً القضية الكبرى التي كانت تهمّه وتؤرقه في حلّه وترحاله، وأحلامه الثورية، لا تساوي هنا شيئاً، فهو مدان من هذا الشرطي، لأنه يعاين مدينة هذا الشرطي، الذي يكره الغرباء العرب من غير قطريته، والدخلاء غير العرب، يكرههم كلهم، باعتبارهم مرتزقة: ((كلكم سوا جايين ترتزقون) ) .

فهذا الشرطي الفاقد لانتمائه القومي لا يفهم من قدوم هذا العربي الوافد إلى بلاده، إلاّ غاية واحدة: هي غاية الكسب، والارتزاق الرخيص.

وستنطفئ أحلام قامة صقر في هذه الصحراء الرمادية الشاسعة الكئيبة، وستتكسر صفصافاته، وكل نضالاته القومية السابقة، فما جدوى أن يُشحن سابقاً حبّاً في عروبته، وانتمائه المطلق إلى هذه العروبة: **((شعر/ قدامة صقر/ بشيء مقدّس ينسحق في أعماقه، شيء سقاه بنضالاته وتقيّاته الزنزانات من أجله.. إنه عربي.. رسالته الخالدة سيظل وفياً لها إلى نهاية عمره. أربكته المفارقات بينما يطّرح وبينما يُمارس. وحل الإقليمية ما زال في الأرض العربية ماثلاً وهمس في أعماقه(كم نحتاج نحن الطليعة إلى كل مطارق التاريخ حتى نصقل نفوسنا وتزيل التخوم فيما بيننا) .) ) (6) .**

في طرابلس الغرب يلتقي قدامة صقر بصديق شفيف حزين، طحنته المدن العربية التي وصل إليها، وهو الآخر مناضل قديم، ثوري وأيديولوجي عتيق، فقد مدينته لواء اسكندرون استلاباً وقهراً، فتاه غريباً في المدن الشاسعة الكئيبة، إنه المدرس

غسّان إسماعيل، الذي يحمل جرحاً عميقاً لن يندمل في كل المدن التي يصل إليها، وهاهو يصف المدينة وصفاً غير بريء، أو غير حيادي، لأنه لا يستطيع أن يتخلّى عن أيديولوجيا مسبقة، ترى في المدينة ترسانة من القبلية والعادات البليدة الفجّة، يقول: **((- هنا يا صديقي يتعطّب الإنسان كما يتعطب السمك في توابيت العادة والعرف، تزحف إليه جدر التقاليد بكل فجاجتها فإمّا أن يخنع أمام طغيانها وإمّا أن تسحقه في ميسمها المقدّس: وويل لم يجرؤ أن يسيطر على ما أفرزته صحراء القبيلة من المحرّمات لذا أسمي هذه المدن مدن التدجين.) ) (7) .**

وعندما يسأله قدامة صقر: **((- لماذا اخترت هذه التسمية دون غيرها من المسميات؟) ) (8) .**

يقول غسان بأسى فاجع: **((- لأن المدن تغفو بعد العشاء وتُدجَن الأحلام فيها وتصبح الرؤى رملية للساكنين الجدد.) ) (9) .**

إنّ المتتبع للأعمال الإبداعية المعاصرة: شعراً ونثراً، سيلاحظ أنّ فضاء المدينة في هذه الأعمال ملوث، تتشظّى فيه الروح، وتعاني اغتراباً حاداً، ومن خلال هذا الفضاء يقوم الكاتب بتصوير علاقات التمزّق والضياع والنفاق، والرياء المقنّع بكثير من الدماثة، والودّ المصطنع القائم على المصالح الأنانية الشخصيّة والضيّقة، فمعظم علاقات المدينة كما يصوّرها الإبداع العربي المعاصر تفتقد إلى الحميمية والنبل، حيث تبدو التجارة ورأس المال قيمة مهيمنة ومطلقة، ومتحكّمة في كلّ علاقات الأفراد فيما بينهم،

وفي المدينة العربية المعاصرة يكتشف الأديب **((أن كل شيء محسوب بزمن، وأن هناك عادات ومواصفات لا يستطيع أن يطمئن إليها بسهولة ويبدأ يحسّ بالفارق الضخم بين المجتمع الفقير والمجتمع الغني في المدينة نفسها، ولعلّ أشدّ ما يصدمه أن كل شيء يباع) ) (10) .**

أمام صحراء المدينة الشاسعة، وإحساس الأفراد فيها بالاستلاب، ينهارون أرقاً وحزناً، فهاهو قدامة صقر لا يستطيع النوم في طرابلس الغرب إلاّ بعد تناول الحبوب المنومة. يقول لغسان إسماعيل:

**((- ... اكتويت بنار الأرق، وانسللت تحت اللحاف لعلي أجرّ النوم إلى عينيّ العالقتين في مكان نزولي بالفندق ولولا رحمة الحبوب المنومة لداهمني الانهيار الممسوس.) ) (11) .**

وفي فندقه بطرابلس الغرب، يفقد شعوره بالحرية، ليبدو فضاء الفندق فضاء مصفّحاً معلّباً، يطمس في الذات الإنسانية مشاعرها النبيلة، ومن ثم ليتحول إلى مجرد رقم على هامش الزمن: **((حقاً أن الفنادق تسبب لي دواراً كبيوت أعشاش النحل يكتسحني فيها شعور بأني أستحيل رقماً أصمّ بين حجراتها المتعددة لعل تربيتي الرعوية في الريف تتأبى على التعلب النمطي.) ) (12) .** فقضاءات المدن التي تتحرك فيها شخوص رواية "قفار رمادية" فضاءات صحراوية خانقة، ولا يعادل قسوتها إلاّ خواء الشخوص الإنساني، وأحزانهم المستنفرة دائماً، وعلى الرغم من قساوة هذه الفضاءات، فإنّ الشخوص مجبرة على أن تجترّ مأساتها الفردية والجمعية داخلها، فغسان إسماعيل مصاب بالربو الحاد، ومع ذلك نجده مضطراً للعيش في فضاء تتكاثر فيه كل الأسباب المهيّجة لهذا المرض: **((هبّت ريح صحراوية محمّلة بالرمل الناعم، امتلأ الجو بالغبار، أخفى المارون رؤوسهم بأيديهم ولاذوا كالجرذان خلف الزناقات والواجهات. مرت هنيهة استتقع فيها الزمن. وكاد غسّان إسماعيل الذي يعاني من الربو أن يختنق. جحظت عيناه وانتفخت أوداجه. انجلى الموقف عن شوارع مكنسة وأوراق شجرات الكينا هاربة من أماتها وعصافير صغيرة تقفز من جديد بين الأعمدة الكورنثية ومقرنصاتها. تنفس غسان إسماعيل الصعداء، زال احتقان وجهه واعترته نوبة من الضحك المنعش نبهت الجالسين.) ) (13) .**

وفي فضاء المدينة المعاصرة تتجسّد القطيعة المعرفية، بين ما تعلّمه الفرد من نظريات فلسفية وجمالية، وأخلاقية، من خلال رحلته المعرفية الطويلة في بطون الكتب، وبين ما هو واقع معيش، حيث الفضاء مليء بالاستلاب والقهر، والأحلام والمنى التي لا تتحقق أبداً، يقول غسان إسماعيل بأسى لقدامة صقر، وهما على عتبات الحزن والمرض واليأس: **((- كل ما تعلّمته في الكتب لم يكن إلاّ تجريداً وهيكلاً منخوراً لا يلامس إلاّ الصورة الباهتة عن هذا الوجود. أمّا الذي عانيته في صلصال الحزن والاستلاب ومرارة الجوع والقهر والجلاء عن الأرض الملوعة فهي الممارسات الحقيقة التي أجرف منها فلسفتي، وإسقاطاتي على العالم.) ) (14) .**

ولا تتأذى الشخوص من فضاء المدن البعيدة التي تصلها فحسب، بل تتأذى من شخوص أخرى تنتمي معها إلى مدينة واحدة، فمواطنو قدامة صقر وغسّان إسماعيل المشارقة الذين يصلون طرابلس الغرب، تتفسخ قيمهم، ويصبحون عبيداً لحفنة من الدنانير، ويصبح المال بالنسبة إليهم غاية وقيمة، وأساساً لكل علاقاتهم الاجتماعية والإنسانية، ويتحوّل المال **((إلى قيمة مطلقة ذات طبيعة كمية. وبانحسار القيم الكيفية، وإحلال القيم الكمية التبادلية مكانها، انكمشت العلاقات الإنسانية الداخلية بقدر انكماش علاقة الإنسان بالأشياء، وحلّت مكانها علاقة وسيطة متدنية، علاقة بقيم تبادلية كمية خالصة، يتحكم فيها اقتصاد السوق وليس المنفعة الفردية الحقيقية.) ) (15)** . يقول غسان إسماعيل عن حالة التفسخ والتشوّه التي أصابت مواطنيه المشارقة اللاهثين وراء المال: **((ستظلّ سكاكين المضايقات تشحذ أعصابك وأوتار قلبك حتى تصير قيثارة حبلى بأنغام الخيبة. أفلا يرهف حسّك أن ترى الناس الذين عايشتهم في المشرق يتحامونك.**

**إنّ سراب الغنى اللاهث يبعج قيمهم فيتفسخون تحت حوافر المذلة والمهانة لتحويش حفنة من الدنانير.) ) (16) .**

ومن خلال هذا الفضاء الملتاث بشهوة المال، الغارق في الجوع والجهل، يُبرز السارد رؤيته الإيديولوجية لمكوّنات هذا الفضاء، والتي هي رؤية معادية للمدينة العربية بقيمها وأعرافها، وعموماً فقد اتخذت المدن في الأدب على شكل مرايا تعكس مواقف المبدع الأيديولوجية، سواء أكانت هذه المدن عربية أم غير عربية.(17)

فالراوي يريد أن يؤكد رؤيته الأيديولوجية الآتية: إنّ تبدل الأنظمة السياسية في المدينة العربية من ملكية إلى جمهورية دستورية، أو إلى أية أشكال أخرى لا يغيّر من طبيعة المدينة، بأعرافها من جهة، وبممارسات سلطاتها من جهة أخرى، ففي كل الأحوال والمتغيرات السياسية الجديدة التي تصيب المدينة العربية، يظلّ فضاؤها العربي مسكوناً بالرهبة والخوف، ويوضّح المقطع الآتي هذه الرؤية الأيديولوجية التي ستمسك مفاصل السرد بوحداته السردية المختلفة في معظم حوادث قفار رمادية وفضاءاتها المكانية والتاريخية:

**((انصبّا في الزنقات الرمادية يتعثّران في تجوالهما، تراءى لهما قصر منيف تحيط به حديقة واسعة وأشجار إفريقية، قال**

قدامة صقر متسائلاً:

- ما هذا يا غسان؟

- أخفض صوتك. إنه قصر الملك، وأصبح الآن قصر الشعب.

- لماذا أخفض صوتي مادام أصبح قصر الشعب؟

**حملق غسان إسماعيل في ملامح شرطي ذي وجه محروق، ألهبته شمس فزان، يحمل مسدساً على جنبه، ويتهادى في مشيته في صلف وعنجهية فهرول مبتعداً عنه.) ) (18) .**

ومع نمو السرد نلاحظ أنّ الأيديولوجيا تصبح بنية رئيسة متنامية، تتوالد الأحداث من خلالها، وتتحرك الشخوص، معبّرة عن طموحاتها وتخيّلاتها، حتى أنها تهيمن كخطاب معرفي على كثير من الخطابات الفكرية والرؤيوية الأخرى في الرواية، وتصبح بنية مقصودة لذاتها في وحدات سردية كثيرة. تقول إحدى شخصيات الرواية(صبغية التومي) ، معلنة أيديولوجيتها تجاه نظام سياسي تؤمن به وتعتنقه: **((روح الثورة الجديدة حطمت الحواجز القديمة، مزّقت الحجب الكثيفة وعناكب الإقليمية ليسطع اللهيب فتحرق الأكواخ والمراحل ونؤكد مقولة شركاء لا أجراء ونزحف بكل الحقد الطبقي ونرسم الفجر الجديد والشفق الأخضر وقد أصبحت في اللجان الثورية موجهة منصهرة في مد الجماهيرية التي تزيل التكلسات الاجتماعية المتخلفة وتحتضن الثوريين الحقيقين وتصفع الضمور التاريخي.) ) (19) .**

وها هي الصور والتداعيات تتلاحق أمام مرأى الأيديولوجي قدامة صقر معلنة سخطها الأيديولوجي على شخصية سياسية يراها قد عقدت اتفاقيات مذلة ومهينة للأمة العربية، ومن خلال هذا السخط يصبح الخطاب الروائي خطاباً أيديولوجياً مباشراً، يهدف بالدرجة الأولى إلى تثبيت ونفي مقولات يؤمن بها

الراوي ويعتنقها، أو يرفضها ويستهجنها:

**((يقلّب قدامة صقر مجلة ناصلة الحروف، السادات يعانق الإرهابي(بيغن) صاحب مجزرة دير ياسين ويصافح العجوز(كولدا ماير) ويشدّ على يد(موشي ديان) . ويضع إكليلاً من الورد على ضريح الجندي(الإسرائيلي) . أحسّ قدامة صقر بغثيان يمزّقه وميل إلى تقيؤ ذاته بسلقه، حاول أن يبعد الحروف والصور الوعدة لكنها ظلت تتساقط داخله كالوحل النتن، شعر أنه ملقى في اليباب(....) ونهر الزمن العربي يبكي في خيبة، موجاته، تشنجاته الباكية تثير الرعب المغولي، رائحة عصور الانحطاط والأحقاد الصليبية تزحف إلى الفجر العربي) ) (20) .**

إنّ البنية السردية للرواية، ومجمل الخطابات الفكرية والأيديولوجية التي تحتفي بها هذه البنية تشير إلى زمن كتابة الرواية-الذي لم يدوّنه الكاتب علناً في روايته-والذي جاء بعد توقيع السادات لمعاهدة السلام مع بيغن في كامب ديفيد، وبعد كثير من المصائب التي أجهضت الثورة العربية، ولذا فإنّ كثيراً من الإشارات الأيديولوجية تحيل على واقع زماني ومكاني عايشته رواية"قفار رمادية"، ونهلت منه، وأدانت سقوطه، وعبثية الفعل المغاير والمغيّر فيه وعدم جدواه، وهنا يمكن القول إن: **((الرواية في جلها أقامت علاقاتها الوثيقة مع الواقع، بل أن مجادلتنا لابدّ أن تقودنا إلى الاعتراف بأنها كانت في نشأتها ومراحل نموها الأساس مرهونة ومقيدة بالزمن ببعده التسلسلي التاريخي.) ) (21) .**

ويظهر البعد الزماني مجسّداً الحدث وسيرورته، وذلك من خلال إشارات تاريخية واضحة إلى مقتل الفدائيين الفلسطينيين بعمّان في أيلول(الأسود) ، واستشهاد الفدائيين اللبنانيين إبان الاجتياح الإسرائيلي للجنوب اللبناني. يقول معين قاسم:

**((أنضجتني أفكار الرفاق الذين احترقوا على روابي عمّان وفي الأرض المحتلة الملوعة التي خدش جمالها البغاء الصهيوني أو الذين ترمدوا في جنوب لبنان وماتوا في القهر والعراء.) ) (22) .**

وها هو معين قاسم يؤرّخ لأزمنة مأساته، وتسلسلها التاريخي منذ سجنه حتى وصوله إلى طرابلس الغرب: **((- سجنت ستة أشهر في زنزانات الانفصاليين في المزة، رحلت بعدئذ إلى القاهرة، مكثت زمناً منبوذاً فيها، وانتميت بعد الهزيمة الحزيرانية إلى فصائل المقاومة الفلسطينية وخضت معارك ضارية ضد الصهاينة، حوصرت في أيلول الأسود على مشارف عمّان ومات رفاقي على(دوار مكسيم) وأسرت في أقبية الانعزاليين وما زالت تخبطات رفاقي المحتضرين تقرع مسامعي وتنقر في دماغي وأخيراً ألقى بي القدر إلى هذه المسالك إلى سراب الصحاري.) ) (23) .**

وإذا كان الخطاب الروائي يدين الزمان التاريخي من خلال رؤية الأبطال الأيديولوجية، فإنّ هذه الإدانة تصيب المدينة وقاطنيها، وفق سخرية من طقوسهم وعاداتهم، ، إذ تبدو أيام هذه المدينة رتيبة وموحشة كئيبة، وبخاصة في أيام الجمع، إذ تقفر الشوارع ويهبط الأسى(24) ، ومن خلال هذه الرؤية المعادية للمدينة، تتقمص معين قاسم رغبة هائجة وشديدة لاغتصاب المدينة:

**((يسوطني حنين مهووس إلى التنزه واغتصاب المدينة وتقري عريها الحقيقي) ) ( 25)** ، على أنّ هذه الرغبة في اغتصاب المدينة تعلي في البعد التخيلي والرمزي النفور من علاقات هذه المدينة وقيمها، ومؤسساتها، وتركيبتها السياسية والاقتصادية، المدينة الزمينة المحصنة بالقدامة الزائفة، والخوف والذل، وافتقاد الأمان والحريات العامة، ويجسّد معين قاسم نفوره من هذه المدينة قائلاً:

**((كان يبتغي مني أن أظلّ مزدوجاً ومهاناً أمام المياسم المقدسة والمعتقدات الخاصة. كنت دوماً أحلم بحرية المعتقد والجهر بما أؤمن به، الحرية البعيدة عن الازدواجية، إنّ عقد الخوف تطلّ من قيعان الذل وقد سمرّتنا عصوراً في مستنقع الخور والضعف. لماذا هذا الصمت الهمجي، نكاد نفقد توازننا لأننا ما زلنا مزدوجين وباطنيين.) ) (26) .**

وفي فضاءات رواية قفار رمادية بمدنها وصحاريها وقراها، يعاني الناس من ازدواجية في القيم والمواقف والرؤى، فهم يتسترون بسجف الدين والأخلاق الفاضلة ظاهرياً، وعندما يهبط الليل يهرولون إلى ارتكاب المنكرات، يقول قدامة صقر عن والد معين قاسم:

**((كان غريباً في أطواره، يصلي طوال النهار ويسكر حتى آذان الصبح، ينذر بالموت ويتشبث بالحياة.) ) (27) .**

إنّ هذه الازدواجية السائدة في علاقات الشخوص فيما بينهم من جهة، وبينهم وبين ذواتهم من جهة أخرى ناتجة عن مسايرتهم لعادات مدنهم ومنظوماتها العائلية والفكرية، وخوفهم من الاصطدام بها، هذه المسايرة التي تقوم على الرياء والنفاق الاجتماعي، وهذا **((الرياء الذي ترتكز عليه المسايرة يؤدي بصورة تلقائية إلى تغذية الروح العدوانية التي تظهر خاصة في**

**الاستغابة، أي في النيل من سمعة الآخرين.) ) (28) .**

على أنّ الخطاب الروائي يفلسف بعض حالات الإزدواجية هذه وفق رؤية أيديولوجية خاصة، إذ يراها ناتجة عن الخوف والاضطهاد ومحاكم التفتيش التي غصّت بها سجلات التاريخ. يقول قدامة صقر لمعين قاسم:

**((- أستميحك عذراً إن كنت ألقك حقيقة مرعبة، وهي أنّ المترسين في زوايا التاريخ من أجل حقائق اعتنقوها كانوا في فترات كثيرة مزدوجين وباطنيين يخفون تطلعاتهم الصافية للوجود خيفة الاضطهاد المعتقدي. فالسحل والذبح الجماعي ومحاكم التفتيش كل هذه الجرائم كانت تقترف باسم امتلاك الحقيقة وتكفير الآخرين وغالبية القطيع هي السائدة دوماً والأقلية المتنورة الثائرة تتخذ ستار(...) التقية والازدواج لتحافظ على بقائها.) ) (29) .**

بالإضافة إلى خطاب الأيديولوجيا الموجّه لآلية السرد، وتحركات معظم الشخوص، فإنّ رواية "قفار رمادية" تحتفي بالحزن واليأس والخيبة والفجيعة والاغتراب، وتفرد لها أمكنة شاسعة. ويبدو أن مرحلة اليأس والهزيمة تجذرت في الرواية العربية، منذ دخول المجتمعات العربية مراحل الهزيمة والتفتت، والصراعات البدوية والقبلية والطائفية، وطغيان القيم الاستهلاكية والهجينة على القيم الثقافية والحضارية، والانهيار الكبير لمعظم العلاقات الإنسانية، واستبدالها بعلاقات سلعية واستهلاكية آنية، يضاف إلى ذلك تدهور بنيات المجتمع العربي حضارياً وثقافياً وإنسانياً، وما رافق هذا التدهور من أمراض ولوثات وتشرذمات سياسية وقطرية في كيانات الوطن العربي الواحد، زد على ذلك تخريب بنية الدول وهيكليتها من الداخل، وذلك باستفحال الأمراض البيروقراطية وتفشيها من تعقيد وروتين وغش وسرقة ورشاوى ومحسوبيات، ونمو خطاب الديكتاتورية قمعاً وتخريباً لمقدرات الأمة واقتصادها، وتعطيل للقوانين الجمعية الشرعية، وإحلال القانون الشخصي الفردي المتجاوز بدلاً منها، القانون الذي يستمدّ قوة تجاوزه وفرديته من سلطة القبيلة أو الطائفة أو العشيرة، أو التجمع السياسي، والتمركز المالي والاقتصادي، يضاف إلى ذلك

شعور الفرد أنه مستلب أمام وضع اقتصادي خانق يفرض عليه سطوته، فيحوّله من مبدع وفعّال إلى شخص معطلّة طاقاته في البحث الدائب عن أبسط متطلبات الحياة من مأكل وملبس، مع ملاحظة أن هذا الوضع الاقتصادي المتدني، يرتبط جدلياً بالبنيات السياسية التي يمكن اعتبارها السبب الأول في الاستلاب الاقتصادي، وعبر سيرورة الزمان **((كان العامل الاقتصادي والعامل السياسي يشكلان أكبر دوافع الاغتراب في البحث عن الجذور(..) وإن كان العامل السياسي هو المحور الأول في ظاهر الأمر، أو بمعنى أدق الاستبداد السياسي) ) (30) .**

أمام هذه المظاهر التي أصابت المدينة العربية الحديثة، يأتي الخطاب الروائي العربي ليحتفي بالفجيعة والغربة احتفاءً خاصاً.

إنّ رواية "قفار رمادية" من أكثر النصوص الروائية العربية تجسيداً للحسّ بالفاجع والاستلاب، وفقدان الأمل، فشخوص هذه الرواية مجهضون في حلمهم وترحالهم، وهم لا يحققون في رحلتهم الحضارية ما يصبون إليه من حب وعيش كريم، وسلام وطمأنينة روحية وجسدية، فغسان إسماعيل يفشل في اختيار الزوجة الحلم، والغاية الجمالية التي فتش عنها طويلاً، وعندما لم يجدها يتزوج من امرأة لا يحبها. يقول لصديقه قدامة صقر: **((- أنا متزوج يا صديقي ولي خمسة أولاد أكبرهم في السادسة عشرة من عمره أصغرهم يحبو ويتلعثم بالحروف. لكنني لم أمتلك الأنثى التي كنت أبتغيها لهذا تزوجت متأخراً.))(31).**

وقدامة صقر يعيش فراغاً رتيباً وموحشاً، وتتوق أحلامه الجامحة إلى أنثى حقيقية، لكن هذه الأحلام سرعان ما تتحطم على نتوءات الواقع الحادة. يعبّر عن فشله في إيجاد المرأة الشفيفة قائلاً:

**((- كل منا يتوق إلى أنثاه الحقيقية التي ينمنم حولها الأحلام غير أن الأقدار ترسم خلاف ما نتوخاه فتصبح أحلامنا كسيحة وننسخ في رتابة الليالي الزوجية. نتمنى عبثاً لقاءات أنثى أحلامنا التي هربت إلى الماضي تاركة خلفها طعمها الخاص ونسائم شفيفة من الذكرى وغلائل متوهجة تنساب في مخيلاتنا.) ) (32) .**

ومعين قاسم، تمنحه الصحراء الليبية امرأة نبيلة سمراء جميلة، لكنّ وحش الغربة، لا ينفك ينخر مسام روحه، فسجون المشرق في الأردن وزنزانات الانعزاليين في لبنان تهبط على روحه فتمزقها، فيلوذ بالصمت والبكاء ثم ينفجر ضاحكاً بهستيرية(33) ، وعلى الرغم مما تقدمه زوجته السمراء الجميلة(مبروكة بوعيشة) من رعاية وحنو، فإنه يعيش غربة في فضاء لا يتآلف معه، ويعتبره جحراً، تُسجن النساء فيه، متسربلة بعبوديتها. يدين معين قاسم هذا الفضاء قائلاً:

**((- تعوّدنا على حياة العزلة. كان الناس ينحجرون في بيوتهم، المرأة توصد بابها ولا تفتح إلاّ لزوجها حتى أضحت جزءاً من أساس البيت ومواعينه، استعادت على القهر الإنساني والعبودية للرجل الذي يتزوج بأمر الشرع أربع نساء دون أن تبدي احتجاجاً إلاّ بجملة معهودة(الله غالب) .) ) (34) .**

وقدامة صقر هو الآخر يرى أن هذا الفضاء مسكون بالعزلة، إذ يعبّر عن رؤيته الرافضة لهذا الفضاء، بالإشارة إلى سكانه الذين يوصدون أبوابهم أمام نوافذ العالم والحضارات، يقول:

**((حقاً إذا تعوّد الإنسان على الانجحار وأوصد كهفه الروحي أمام العالم فإنّ الذات تمتلئ بقيح العزلة والنظرة الموارية للأشياء.) ) (35) .**

من المعروف أنه عندما يصيب اليأس والإحباط الكائن الإنساني، فإنّ الروابط الإنسانية والأخلاقية

بينه وبين مجتمعه تتلاشى تدريجياً، بحيث ينفصل عن هذا المجتمع، ويعيش وضع المغترب عنه، وتزداد القطيعة المعرفية بينه وبين مجتمعه، فيلجأ إلى الذات الفردية ووعيها، ومخزونها التاريخي والرمزي والمعرفي، ثم سرعان ما ينفجر هذا المخزون على شكل أحلام وطموحات، وإشراقات نيّرة تارة، وحزينة حزناً مدمّراً تارة أخرى. وهاهو قدامة صقر وعبر استرجاع شفيف لذكرياته يرسم لوحات مأساوية، حيث جدران الاغتراب تضغط على صدره، وقهقهات ذكرى شخص مات منذ ربع قرن تحاصره، والرصاص يخترق صدر صديقه((حميدان) ) في إحدى التظاهرات النضالية، والمدّ الأسود يتسرب من دهاليز ذاكرته، فتنفجر بخراب أساها، حيث يحضر الزمن المشؤوم حاملاً جثث الأحبة: الصديق والأخت والأم، ويحدده الراوي بيوم الأربعاء، ويطلق عليه اسم اليوم التعيس.(36)

وأما انثيال الذاكرة لمخزون أحزانها وأوجاعها، يقرر قدامة صقر الخروج من كهوف عزلته، وسجنه الروحي، فيخرج بعيداً إلى فضاء شاسع، يحدده الراوي بحديقة((فشلوم) ) ، المتنزه الشعبي الرحب المستطيل بأشجاره الاستوائية الآخاذة، ونوافيره

المتلألئة بأطياف الكهرباء، مشكّلةً قوس قزح مائي، ومع ذلك سنلاحظ أنّ فضاء هذه الحديقة الجميلة لم يساهم في إخراج الشخصية من كهوف أحزانها. فإذا كان الروائي أثناء تشكيله للمكان يعمل على **((أن يكون بناؤه له منسجماً مع مزاج وطبائع شخصيته وأن لا يتضمن أية مفارقة، وذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها) ) ( 37)** ، فإن أبطال سليمان كامل غرباء في أمكنتهم، إذ ثمة قطيعة بينهم وبين أمكنتهم، يُنفى من خلالها تبادل التأثير بينهم وبين المكان الذي يقطنونه، والسبب أنهم في تركيبتهم النفسية قلقون ومحبطون، وفاقدو الثقة في مجتمعاتهم ومدنهم، وهم غريبون بين أهلهم ومدنهم الأصلية التي نشأوا فيها، فكيف وهم في مدن جديدة عليهم، معلبة ومنغلقة على ذاتها بقيمها وقوانينها، حتى أننا نجد ومن خلال اغترابهم أنّ الجميل والمثير في هذه الأمكنة، يبدو رتيباً وموحشاً، فقدامة صقر يصل إلى حديقة((فشلوم) ) ، ويبنبهر أمام تخطيطها الجمالي، بنافورتها، وطيوف أضوائها الملوّنة، وبدلاً من أن يبدد حالات الأرق التي تقمصته أمام هذه الحديقة الجميلة، فإنه يغصّ بالوحشة المباغتة التي تغتصب الروح، وتهتاج أحزانه. يقول الراوي واصفاً حالة قدامة صقر، وهو يلوذ بشجرة دفلي في حديقة((فشلوم) ) :

**((عصف به إعصار من الحزن المباغت وميل إلى البكاء الأخرس والشعور بالوحدة القاتلة، كان يتمنى أن يناطح الصخر ويرمي بجسده في هوة سحيقة ليسكت صوت هذا الألم الذي يحاصره.))(38).**

على أنّ لهذه الأحزان أسباباً جوهرية عند الشخصية المركزية قدامة صقر، فهذا المناضل الثوري الذي يحلم بتقويم مسار أمته العربية، لتصبح متوحدة عزيزة منيعة، سرعان ما تهزمه السجون، واللوثات والأمراض الطائفية والقبلية، التي تنخر عظام هذه الأمة، يقول لصبغية التومي التي لم تفقد آمالها بعد:

**((كنت مثلك في السادسة عشرة من عمري مراهقاً ثورياً أقتنص أحلام الوحدة العربية، وأحلم بتحرير الأرض المقدسة من رجس الصهاينة وأتوهج غبطة حالمة بعودة العرب إلى التاريخ المعاصر وتبرعم رسالتهم إلى الإنسانية فاكتسحني الجوع الطويل وضمتني السجون وهتفت بكلمات كبيرة ومات الحلم بعد الهزائم والنكوص التاريخي إلى(.. ...) شرانق الطائفية وتعضيات عصور الانحطاط))(39).**

ولأن الشخوص تعايش واقعاً شرساً مُجْهضاً في معظم حركاته، تجد نفسها عاجزة عن الفعل المغيّر أو المحرض، فتحزن جماعات وأفراداً، نتيجة خيباتها وعجزها، عندئذٍ تحاول أن تنشد خلاصاً فردياً آنياً، وكل بحسب تصوراته وقناعته بهذا الخلاص، فديالى زوجة عدنان ورد تنشد هذا الخلاص بالتهتك الجنسي، ومعين قاسم يجد معادلاً موضوعياً لوحشة الصحراء ولأحزانه العميقة، ولإحساسه بدنو الموت نتيجة إصابته بالسرطان، عن طريق اعتبار الخمرة غاية عليا، ومراحاً تستريح فيه الروح في هذه الصحراء الشاسعة، وها هو يدعو أصدقاءه للاحتفاء بزجاجة كبيرة من العرق المشرقي(40) قائلاً:

**((هلموا هلموا طهّروا مآسيكم بالنشوة والغيبوبة ولو لساعات خاصة. ترنموا بموسيقا الصحو. فجّروا ينابيع بلدانكم في صميمكم حتى يدومكم تيار المشاعر والأحاسيس المتحفزة فتنصقل همومكم حتى تستحيل رماحاً مسنونة وباروداً متفجّراً وقنابل موقوتة رافضة للاستسلام وقتئذٍ تشمخون إلى معنى الموت في سبيل الفكرة والقضية.) ) (41) .**

فالخمرة بالنسبة إليه وسيلة جمالية، لتخطي الواقع وتجاوزه، واستحضار واقع حلمي، تشعّ فيه الأشياء والموجودات بصفاء بدائي غير مدنس، ولذا فهو ينشد هذا التجاوز عن طريق الغيبوبة بواسطة الخمرة.

وإذا كان تناول الخمر في إحدى حالاته نوعاً من الهروب الفردي، فإنه محاولة لجعل الشخص ينسجم مع ذاته، وذلك لنشدانه حالة حالمة يراها لا تتحقق إلاّ بالإدمان، يقول:

**((- آه آه كم أحتاج إلى سكرة تغيبني عن واقعي وتعيد إليّ صفاء الأشياء، عريها وبدائيتها. أربعة أشهر ونيف لم أذق طعم عرق مشرقي، عرق مقطر من كرمة الجبال المشرقية.) ) (42) .**

ويرى ماير جروس( 1963) أنّ **((تناول الشراب يمكن أن يعكس حالة مزاجية معينة تؤدي إلى الرغبة الجامحة في نشدان حالة من النشوة. فبعض المصابين بالاكتئاب قد يلجؤون إلى الكحول كمخرج لمشاعر الضيق التي يعانون منها.) ) ( 43)** . وتأسيساً على مفهوم ماير جروس، يمكن القول إنّ رغبة معين قاسم الجامحة لمعاقرة الخمرة عائدة إلى مزاجية وحساسية مفرطة في حياته، فهو تارة يضحك بهستيرية حتى يكاد يستلقي على قفاه، وتارة يبكي وينتحب، وأخرى نراه منبسطاً في علاقاته الاجتماعية، متجاوزاً كل الحدود، ومرة أخرى ينعزل منطوياً على ذاته إلى أقصى حالات الانطواء. تقول عنه زوجته لصديقه قدامة صقر: **((- لا تؤاخذه على تصرفاته المتقلبة، منذ ست سنين لم أفهمه رغم محاولاتي في ذلك لكني أحبه بكل غرابته الوحشية ومزاجيته المرتجلة.) (44) .**

أمّا قدامة صقر، فإنه ينشد خلاصاً من أحزانه العميقة، متعدداً في وجوهه وسماته، فهو أحياناً يسافر صوب المدن والفنادق، وعندما يعتقد أنه وجد المدينة الآمنة الحلم، سرعان ما يكتشف أنّ سفره عبثي لا جدوى منه، وها هو يتساءل أمام صديقه غسان إسماعيل:

**((- هل معنى ذلك سأبقى حاملاً بيتي على كتفي راحلاً من فندق إلى آخر في دنيا القلق والاغتراب ووحل الرتابة.) ) (45) .**

فالحياة في المدن خاوية ورتيبة، يفتقد المرء فيها إلى أبسط حقوقه، إنها صحراء يفقد الفعل فيها قدراته على العطاء والتغيير، إذ يدور صاحبه عبثاً، دون أن يحقق أية قيمة، أو غاية كريمة، لا على المستوى الفردي ولا الجمعي، يقول غسان إسماعيل عن عبثية العيش في المدن:

**((- مثلك وقتئذ كمثل(كديش) يربط إلى ناعورة، وتكمم عيناه حتى لا يرى إلاّ خطواته، يدور ويدور في حلقة مفرغة حتى يشتهي الموت لا يأتي إليه، إلا بعد أن تتهالك أوصاله وتنفذ آخر طاقة له.**

**فيُرمى كجيفة في الهاوية ويتفسخ تحت شمس مريضة.)) (46) .**

وعلى الرغم من أنّ قدامة صقر يتوّهم أن السفر سيحقق له حالة ينتصر فيها على أحزانه، إلاّ أنه كان يهمس مكتشفاً حقيقة السفر الفاجعة، إذ لا يكون هذا السفر إلى جزر جميلة ساحرة، أو مرافئ آمنة أليفة، بل إلى أماكن موغلة في القفر والجدب، وهاهو يجسّد حقيقة هاجسه وخوفه من هذه القفار البعيدة بشكل رومانسي، موشى بغلالة من اليأس:

**((كانت أسراب الطيور المهاجرة تحلّق في الأجواء المضمّخة بعبير ربيع سريع الزوال وتتجه مسافرة صوب خليج سرت واجدابيا والجبل الأخضر فتتبعها عيناً قدامة صقر في حسرة دامعة، وهمس في داخله:**

**- غداً غداً سنرحل مثلك إلى دنيا قصيّة وأماكن موغلة في أعماق القفار أيتها الطيور المهاجرة.))(47) .**

وإزاء هذه القفار البعيدة، التي تجثم كابوساً على صدر قدامة صقر، فإنه يستحضر فضاء شفيفاً ومحبباً إلى قلبه، إذ يطلّ هذا الفضاء حالة حلمية وتخيلية يطفئ فيه أحزانه، لكنّ هذه الحالة تبقى مُستحضرة على المستوى التأملي، لأنه لم يسافر إلى هذا الفضاء، بل لاحت إحدى علاماته الجمالية أمام شاشة الذاكرة، إنه الفضاء التونسي بخريفه المنعش: **((ونفحات خريفية منعشة تتسرب من صوب تونس عبر الشريط الأخضر محمّلة بزرقة البحر ونداوة خليج قابس.) ) (48) .**

وفي أحيان أخرى يدمن على التدخين مسعوراً متهالكاً وشرهاً، علّ حالة العدمية والأحزان تنأى قليلاً عن الذاكرة، لكنه يكتشف أنّ هذا الإدمان ما هو إلاّ وهم بلذة سطحية عابرة يخلفها إحساس دوني ومدمّر، يزلزل بقايا الروح: **((أشعل قدامة صقر لفافته، شرع يمجّ بها كالمسعور، فهتفت صبغية قائلة:**

**- إنك تدخن كمن يريد أن ينتحر أو أن ينتقم من شيء مستور في خباياه أو كمن شارف على النهاية فيتوخّى التهام الحياة الهاربة قبل غروبه عنها.**

**- أوه أوه ما أروع التقاطك للأشياء التدخين تسمر كمسوغ لوجودي. كم يتردى الإنسان في القزمية حينما تتجحر حياته في مجّات من لفافة التبغ المرّ أو وهم لذّة عابرة.) ) (49) .**

وفي إحدى حالات التجلي الصافية للثوري المخذول معين قاسم، يقرر أن ما يهزم وحش الغربة والأحزان، وما يعيد للرجل المغترب إنسانيته، وثقته بنفسه، التي شرخت منذ أيام الهزيمة، هو لقاؤه بالرجال الشرفاء الذين صمدوا معلنين أنهم لم يُختزلوا بعد، على الرغم من كل مآسي أمتهم، إذ يحدد معين قاسم هؤلاء الشرفاء بالثوار، فعندما يحاصر اليأس قدامة صقر، وينهار فريسة العزلة والكوابيس، يذهب معين قاسم إلى مجموعة من الثوار، ويجلبهم ليعيشوا مع قدامة صقر في منزله الذي بدا قبراً حول روحه، ثمّ يقدمهم إلى قدامة قائلاً: **((هؤلاء هم الدواء الناجع والعصا السحرية التي تطرد الأشباح والسأم والعزلة إنهم ثوار مشردون عن كل أصقاع الوطن العربي، حملوا قضاياهم في قلوبهم وافترشوا كل تراب الأرض، جاعوا، عربوا، مشوا حفاة وقطعوا الفلوات إيماناً بغاية تنسجم معهم. ففي أعماقهم تكمن مآسي أمتنا الممزقة.) ) (50) .**

وعموماً لا يتخلى الراوي وهو يتحدث عن حالات الأحزان والمواجع عن الأيديولوجيا، باعتبارها مبنىً فكرياً عاماً يسم مكوّنات الفضاء الروائي، على مستوى الزمان والمكان، وحتى الحلمي والتخيلي، فها

هو معين قاسم في غمرة أحزانه يبثّ خطابه الأيديولوجي، وهو يقف مترنحاً على ضفاف موجة من السكر: **((خيمت سكينة مقتولة بالفجائع والقلق. ارتجف معين قاسم ارتجافاً سويداوياً وأمسك الكأس ورشق بها الجدار(...) فتحطمت شظايا وتركت ندوباً(...) وجأر كذئب مجروح:**

**- ابتهل ابتهل إليكم ألاّ تبكوا ماضيكم وتتاجروا الطلول والأجداث بل تحدثوا عن المستقبل. أنتم ضمير هذه الأمة العربية وخميرتها فإذا تسرّب الدمار إلى هذا الضمير وهذه الخميرة فماذا يبقى إلاّ(...) الأوغاد والغادرون بشعوبهم.) ) (51) .**

على أن أحد البدائل الموضوعية الفاعلة ضد وحش الغربة واليأس في رواية قفار رمادية، هو الاحتفاء بجسد الأنثى، وإعطاؤه أولوية جدّ مهمة في بنية الفضاء الرواني، إذ يحضر هذا الجسد فاعلاً في الحزن والخمرة، والأحلام والهذيانات، والتخيلي، وعلى حافة الموت، فقلما يخلو فضاء من فضاءات الرواية من هذا الجسد سواء أحضر بشكل رمزي، أو بشكل مادي، وحسّي شهواني، إذ تتأسس فضاءات رواية قفار رمادية على اعتبار أنّ المرأة معادلٌ موضوعيٌ ليأس الرجال وخيبتهم، فيندفعون مسعورين لاحتواء جسدها، فالرجال في القفار والصحارى التي انفتحت عليها أحداث الرواية، يتعرّضون لحرمان وضغط جنسي شديدين، عندها تندفع شهوانية الجسد ضاجة من خلال الفضاء الروائي، وذلك عبر تأملات وخيالات جامحة، لإقامة طقوس الجنس الاحتفالية، على أنّ **((الضغط الجنسي ليس هو وحده الذي يسوق الرجال والنساء إلى الفعل الجنسي، فالوحدة والفشل والإحباط، والكبرياء الجريحة واليأس تجد عزاءً لها في الإشباع الجنسي) ) ( 52)** ، فعندما يهبط الليل الصحراوي بهمومه ومآسيه وشراسته، فإنّ الرجال يبددون وحشته بالاندماج الجسدي مع نسائهم، ويستعير الراوي تعبيراً عن شراسة هذا الليل المفردات الآتية: الخنزير- الرعب- اللهاث المحرق، وذلك في الوحدة السردية اللاحقة، وإذا كان رجال الصحراء يجدون أجساد نسائهم بديلاً عن هذا الليل، فإنّ قدامة صقر يتقلّب مكترباً بتأوهات حبيبته وحلمه السابق ديالى، التي انتزعها منه في المشرق عدنان ورد، وحملها معه إلى طرابلس الغرب، ثم أتت الصدفة وقذفت قدامة صقر ليكون مستأجراً غرفة صغيرة في بيت غريمه عدنان ورد، بعد أن ملّ حياة الفنادق الرخيصة، ويتعمّق الحس بالفاجع والمأساة من خلال الحرمان الجنسي، فالحبيب الصادق يتلظى بنار الذكريات القديمة، والعشيقة الحلم تلهث مندفعة لنداءات الجسد الوحشية:

**((رعب كوني ينفذ إلى أعماق قدامة صقر حينما يلف الليل الصحراوي إلى طرابلس الغرب ويسجيها بلهاث محرق. المدينة تغفو الساعة التاسعة، والليل الخنزير يمتدّ أكثر من أوانه، الرجال يختلون بنسائهم ليبددوا امتداده ولهاثه. ديالى حلمه القديم تسحق كل يوم تحت نداءات الغريزة ودغدغات الجنس، تتصاعد آهاتها إلى مسمعه من خلال الثقب اللعين في الجدار الخشبي(...) النداء الوحشي يتسرب إلى كيانه فيفجر فيه الصورة المقبورة.) ) (53) .**

وفي الفضاءات السرية المغلقة، أو المحتجبة، تشتعل الأجساد، ويهجم وحش الجنس مسعوراً ظامئاً، فيطلب إرواء محللاً أو محرّماً، وعن طريق علاقات عاطفية سريعة، تتحقق معظمها بشكل عربيدي أو خاطف، نتيجة للحرمان والضغط، والبيئة المتزمّتة المحكومة على مستوى الظاهر بقوانين العفة والفضيلة، في حين أنّ واضعي هذه القوانين يرتكبون أكثر أنواع المحرمات فجوراً وشذوذاً في الفضاء المغلق أو السري. وفي المجتمع المنسجم مع ذاته تبقى **((المغامرات الغرامية طبيعية وجميلة عندما تكون التعبير عن اتفاق متبادل. ففي هذا المنظور تشكّل الحرية الجنسية مبدءاً(...) ، فالحرية هي أن تعبّر عن الحب بالحواس، وأن تكون طبيعياً من وجهة نظر طبيعية، وأن تكون على اتفاق مع الطبيعة بالسير الفعّال للكائن الطبيعي وبأن يكون متحرراً من الجرمية التي يحرّض عليها اشتراط ضاغط ضد الطبيعي.))(54) .**

أمّا في المجتمع المتزمت المنغلق على ذاته، فإنّ طبيعة العلاقات العاطفية لا تتحرر من الدونية، ومن الإحساس بكونها جرمية، لأنها تجري في فضاء مرعب، مشبع بالخوف والحذر والريبة والتهتك والمتاجرة، بحيث يصبح الجسد سلعة، قبل أن

يكون قيمة جمالية، إذ لا يبدو اللقاء العاطفي تعبيراً عن الحب العميق الذي يشيع في النفس البهيجة والرضى والسمو صوب الكمال، بل يبدو تفريغاً جنسياً تحت ضغط الحاجة والكبت الملحين لدوافع الغريزة المستنفرة، ويستوي في ذلك الرجال والنساء كباراً وصغاراً، وها هو قدامة صقر يضبط فتى وفتاة في حالة تفريغ مسعورة:

**((شعر بخشخشة على مقربة منه، فتح عينيه المبتلتين بدموع جمرية فرأى فتى في السادسة من عمره لوّحته شمس الصحراء، ترتشف عيناه في ضراوة شفتي فتاة في الخامسة عشرة تقريبا تلظت في جسدها سخونة الرمل، انتبذا مكاناً ظليلاً، كانا أشبه بحيوانين من الحيوانات البدائية منبهرين في عالم مأخوذ، يذكّران بالحشرات التي تسحق تحت الضرب ولا تترك ضمتها.) ) .(55)**

وعندما يفلسف قدامة صقر حالات عشقه الراعفة لديالي، فإنّ المناضلة الليبية صبغية التومي الحزينة لاستشهاد زوجها فوق هضاب الجولان، تؤكد أن اندفاع قدامة صقر نحو ديالي ليس إلاّ اندفاعاً ناتجاً عن فشله في الاستحواذ عليها، ومن خلال ما أضفاه عليها من قيم جمالية وشفيفة ليست عندها، فلو أتيح له الزواج منها، لتلاشت هذه الهالة الجمالية، ولأصيب بالقرف والسأم من أشيائها وجسدها، تقول لصديقها القديم في جامعة دمشق قدامة صقر:

**((إنّ غرابة مذاقها وأشياءها لا تنبع من ذاتها بل مما أضفيت عليها من تبلورات خيالاتك وما حاكته مخيلتك الغنية من قوس قزح أنثوي على شخصها. لو أتيح لك الزواج منها لتلاشت غرابة طعمها واعتراك السأم بل القرف من أشيائها. المرأة جزيرة تظلّ موهومة ومفعمة بغلائل وردية حتى يسكنها الرجل فتتمزق الغلائل وتسقط الخيالات وينكشف العري.) ) (56) .**

وعندما ينفي قدامة صقر أراءها التدميرية لظاهرة حبه العميق قائلاً: **((لا. لا أريدك أن تمسخي طهارة تهويماتي ونقاء حبي) ) (57)** ، فإنها تفجؤه بالحقيقة المرّة مؤكدة له أنه لا يحبّ إلاّ جسدها، وما كل هذه التهويمات الجمالية حولها إلاّ تعبير عن الحرمان الجنسي، فلو امتلك ديالي جنسياً لانتهت هذه التهويمات: **((- أية طهارة ممجوجة تعنيها؟. إنّ عبق الجسد تضوأ في خيالك في زمن ما وألهبك بهذه الصور المكدودة. قسماً لو امتلكت جسدها مرّة واحدة لانبعجت كل تلويناتك الزائفة.) ) (58) .**

وعلى الرغم من أنّ قدامة صقر المغامر المقتحم، المسافر دائماً، قد وصل جنسيّاً إلى عشرات الأجساد النسائية، إلاّ أنه ظلّ محروماً ومندفعاً هائجاً صوب امرأة بعينها، إنها ديالي التي لا يستطيع ضبط اندفاعه نحوها. يقول عنها: **((- لم أفهم حتى الآن لماذا أنا غريب بنكهة مشاعري وسلوكي، افترست عشرات الأجساد وتلظيت بوهج البرازخ الدافئة ورنوات العيون المغمضة واكتويت بتشنجات الجنس. ولم يمت مني هذا النزوع البكر إليها.) ) (59) .**

ومع نمو السرد وتشابك أحداثه، ووضع الراوي الشخصية النسائية ديالي في بؤرة السرد، سيجعل

القارئ يُخرج ديالي من علاقتها الجنسانية الظاهرية إلى احتمالية وتعددية التأويل الذي تشير إليه هذه المرأة، فأحد هذه الاحتمالات القائمة هو اعتبار ديالي في المستوى الإشاري والرمزي رمزاً للثورة العربية المُجهَضة، ولكل الإحباطات التي أصابت هذه الثورة على أيدي أبنائها وجلاديها في آن.

فديالي المشتهاة دائماً، العبقة، الجميلة، الحلم البعيد، الذي يؤرق قدامة صقر المناضل الثوري المخذول، هي في إحدى خلفياتها الفكرية الوعي الثوري المتراجع، أو الثورة المجهضة والمغتصبة، فقدامة صقر لم يحصل عليها بالرغم من حبه العميق والصادق لها، بل حصل عليها عدنان ورد الذي صار بورجوازياً صغيراً، ثم بعد ذلك تنكّر لحلمها ومشاعرها وصفاتها الرومانسي، فهي عندما تتحدث عن المعاناة وآلام المدينة، يجيبها زوجها عدنان ورد:

**((مازالت الرومانسية البالية تعشعش في كيانك فتنسجين نقاباً نديأً من الطلاوة حتى على المساء المقيت الخانق.) ) (60) .** وعندما يعترض قدامة صقر على رؤية عدنان ورد، طارحاً مفاهيمه الثورية حول المصائب الاجتماعية، وضرورة تخطي الفرد لأنانيته ومصالحه الشخصية، ليكون عظيماً وفعّالاً في مجتمعه، يسخر عدنان ورد من هذه المفاهيم، ويعتبرها نوعاً من التوهم المَرَضي. يقول لزوجته ديالي ولقدامة صقر: **((يبدو أنكما تحدرتما من نبعة واحدة، نبعة التوهم المرضي الذي تخطته الصيرورة والممارسات الإنسانية، أما أنا فواقعي جداً لا أؤمن إلاّ بأحاسيسي المباشرة ومتعي الآنية.) ) (61) .**

لقد احتفى الخطاب الروائي العربي المعاصر بشخصية المرأة، وأخرجها في كثير من الأحيان من مجرد كونها شخصية عادية تساهم في نمو الحدث، إلى اعتبارها قضية جمالية، وحقلاً من المعاني والرموز القريبة أو البعيدة، وعندما أغرقها على المستوى الظاهري في حمّى العلاقات الجنسية والاستهلاكية كان يشير في كثير من الحالات إلى الانكماش الحضاري، والهزيمة بكل أشكالها، سواء أكانت فردية أم جمعية.

إن احتمالات تشكيلها في الخطاب الروائي كتشكيل رمزي وإشاري، قائمة ومتعددة، وإن بدت في ظاهر العلاقات النصيّة متهتكة وداعرة ومُغتَصَبة، فإنها يمكن أن تكون في أحد أبعادها رمزاً من الرموز المهمة والضرورية لبناء الرواية، نظراً لأهمية الرمز وقدرته على فتح النص الروائي صوب الواقعي والحلمي والتخيّلي، بفضل احتمالات فهمه وتأويله المتعددة، ويبدو **((أنّ إقامة الرموز التي تبدو محدودة في ظاهرة، ولكنها شديدة التعدد في معانيها الضمنية(ضرورية للأدب) . إذا أراد صاحب هذا الأدب إلا أن يكون مجرد صحفي يكتب التقارير الآنية، أو مؤرخ يؤرخ لهذه الأحداث، أو فيلسوف يرى النظريات التي تتحكم بها، أو عالم اجتماع يتابع تغيرات الحياة بالنسبة للأفراد والمجتمعات بسببها. على الأديب أن يجمع شيئاً من كل هذا في ما يكتب، ولكن عليه أيضاً أن يضيف ذلك العنصر السحري الكيماوي الذي يجعل مما يكتب شيئاً يتعدى مجرد الصحافة والتاريخ والاجتماع. ومن هنا تأتي أهمية قدرة الكاتب على استخدام الرمز في تصوير الصراع والحلم والفرح والفجيعة.) ) (62) .**

وفي فضاء الصحراء، والمدن الزميتة المتحجرة، لم يكن بوسع ديالي أن تكون بريئة وطاهرة، فقد اغتصبتها السلطة عنوة بممثلها الرسمي(خليفة القاتي) ، بعد أن اتهمت هذه السلطة زوجها عدنان ورد بتهمة تمسّ حرمة المدينة ونظامها الأخلاقي، لأنه وجد سكراناً في الشارع، ثم اقتيد إلى المخفر، واعترف بأن لديه وعاء كبيراً لاستخراج مشروب العرق المسكر، على أن الرؤية المحورية لا تتجسّد في سجن الرجل لأنه سكر وخالف تعاليم المدينة، بل يريد الراوي أن يؤكد دور السلطة في تخريب أخلاق النساء،

فما اغتصاب هذه السلطة للنساء في المستوى الرمزي إلاّ اغتصابها للثورة ومعطياتها، بعد أن قضت هذه الثورة على النظام الملكي، وتحييد هذه الثورة عن خطها النضالي، إذ لم يكن من مهمة السلطة أن تحمي أخلاق المدينة من الفساد، فالمدينة تعربد وتسكر وتزني سرّاً، والسلطة تغتصب النساء. يعري معين قاسم أخلاقيات المدينة، باعتباره زانياً وخبيراً في علاقات وحياة هذه المدينة، نتيجة لإقامته الطويلة فيها من جهة، ولأنه تزوج امرأة من أفراد طينتها من جهة أخرى(مبروكة بوعيشة) ، فعرف كثيراً

من عادات قومها، وحياتهم السريّة. يقول لصديقه قدامة صقر:

**((- لا تخدعن بالسطوح الزائفة يا صديقي، ففي قعر هذا المجتمع يُستقطر عرق(التقيلة) المستخرج من نسغ النخيل حتى تكاد الواحات تهلك، ناهيك عن اقتناص الصبايا المذكريات( 63) والعهر المستتر، كلها لو تأملتها في القعر لقادتك إلى سدوم منسية.) ) (64) .**

وبعد أن سجنت السلطة زوج ديالي عدنان ورد، سيغتصبها خليفة القاتي في البداية(65) ، ثم بعد ذلك ستمنح جسدها له عبثاً ويأساً ودون أن تحبه، وبعد أن يعدها بإطلاق سراح زوجها، وستتهتك فيما بعد، وتنحرف وتمنح جسدها لغيره، وحين يسقط **((الحب في حماة الانحراف والشذوذ، فهو يتمخّض في كثير من الحالات عن الحقد والكراهية، وقد يولد في حالات أسوأ النفور والتقزز الناجمين عن السادية، أو عن هلجس الإغواء الجسدي، أو عن الشعور بالذنب.) ) ( 66) .** وهاهي تتعرى لتغوي صديقها القديم قدامة صقر، بعد أن باحت له بالأسباب التي دفعتها إلى الانحراف.

آثرت أن أطيل الاقتباس حتى تتضح رؤية الراوي للأسباب الجوهرية التي تدفع المرأة إلى التهتك، ومدى خوائها الروحي والنفسي، بعد أن سقطت كل القيم الجمالية والإنسانية التي كانت تؤمن بها، وإلى أي مدى تبدو الشخصية عاجزة عن الفعل إزاء الظروف القاسية التي تعايشها.

إنّ جسد المرأة في رواية"قفار رمادية" معادل موضوعي للغربة واليأس، ولأخلاق المدينة الزميتة الطاحنة بأعرافها وقيمها وسلطاتها، وهاهو معين قاسم يرى في جسد المرأة قيمة وظيفية معيارية، إذ يؤطرها عن زوجته مبروكة بوعيشة، وهو يقدّمها معرّفاً لصديقة قدامة صقر:

**((هذه امرأتي ابنة سبها تعرفت عليها منذ ست سنوات(...) كانت طالبة في ثانوية البنات فارعة الطول كنخل الواحات وكان بي أنذ ظمأ قاتل إلى جزيرة سمراء أتدحرج فوق رمالها القانظة وأقطف ثماراً صحراوية بكراً كما كنت أتخيل في مراهقتي إبان كنا نتشرب قصص ألف ليلة وليلة السحرية.) ) (67) .**

ومن خلال حرمانه الجنسي، ودائرة مفاهيمه الشهوانية والشبقية للمرأة، ورؤيته لطبيعة العلاقة بينها وبين الرجل، فإنه يؤكد لصديقه قدامة صقر أنّ ما يرضي المرأة عندما تغضب، هو تحديداً تحريض غريزتها الجنسية، ثم إشباعها يقول عن زوجته مبروكة بوعيشة:

**((- لا تخف سأرضيها حين يلفّ الظلام المشخّصات وأختلي بها، سأجعلها مبهورة الأنفاس تغصّ وتجأر كحيوان مسعور. إنّ هذا النوع من النسوة لا يتحركنّ إلاّ بالغرائز. كم ناطحت من أمثالهن واستخلصت المعنى الخفي للجنس الآخر.) ) (68) .**

ومن خلال هذا المفهوم الرجولي لهذه المدن الصحراوية الغارقة بلوثات شهواتها، وورع أناسها نهاراً، وفجورهم ليلاً، تظلّ المرأة سلعة مشتهاة قبل أن تكون حبيبة وصديقة مليئة بالمشاعر والأحاسيس النبيلة.

إنّ اغتراب معين قاسم القسري ويأسه وحرمانه، ومزاجيته السوداوية، ونفوره من فضاء المدن بكل قيمها، عزز فيه نزعته الشهوانية الامتلاكية للمرأة، فهي أغلى السلع وأجملها في فضاء كابوسي متزمت، وأكثرها إثارة وفتنة، فهي البلح الشهي، وعليه أن يقطف منه أكبر كمية قبل رحيله، فهو لا يكتفي باشتهاء امرأة واحدة، إذ يرنو بعيداً إلى مراهقته الأولى، حيث تتداعى النساء طافحات بالشهوة والألق: **((وكان كلما أوغل في الرنوات تفجّر فيض من الأحاسيس المقبورة في لا شعوره، زمزمات الصيف، ترانيم الأدغال، مناجل الحصادين، لمعانها تحت شمس ساطعة، فساتين القرويات المراهقات تعطّر العالم بعبق فطري، ليلى بنت المختار الأنيقة كآلهة وثنية صغيرة تتباهى بقوامها الأهيف كشجرة الحور، نهداها النافران كمنقار حمامة برية، جدائل شعرها الليلي، طعمها الخاص يوم توله بها) ) (69) .**

وتظلّ هذه الرؤية الشبقية قائمة في حياة كثير من شخوص"قفار رمادية"، ولا يمنعهم وعيهم المعرفي والتنويري السبّاق من أن يقعوا أسرى لفكّي هذه الرؤية، فقدامة صقر لم يجد في رحلاته الكثيرة وأحزانه وإحباطاته بديلاً فعّالاً إلاّ جسد المرأة، فبعد أن فقد حلمه القديم(ديالى) ، تاه وعربد وتهتك، لكنه ظلّ وفياً لها، وظلّ يعتبرها قيمة جمالية حتى بعد أن تزوجت البورجوازي الصغير عدنان ورد، ولم تسقط فيما بعد من أحلامه وتخيلاته إلاّ بعد أن صارت سلعة، وفقدت آخر عطور طهرها الرومانسي على يد رجال السلطة. وهاهو يروي في لحظة وجد بعضاً من سيرته لديالى، وبعد غياب طويل عنها:

**((- أوه! أوه بربك لا تكتري هذا الينبوع من الأحاسيس. كم أجساد ناعمة كرغوة الصابون تأملتها في النوادي الليلية في باريس، ولاحظت عريها الغوي في أقبية(الكاتكان) والمواخير الراقصة في إيطاليا والعري المتهتك في جزيرة جربا، كل هذه اللحوم العارية بدت أشياء راحلة لا معنى لها.ولا أفهم حتى الآن سر هذا الشغف المجهول بك.) ) (70) .**

هذه بعض الرؤى والمواقف التي طرحتها رواية(قفار رمادية) ، على أنّ هناك قضايا أخرى جديرة بالدراسة ومنها: الخلفيات المعرفية والتاريخية والفلسفية التي استمدّ منها الروائي سليمان كامل كثيراً من نسيج سرده الروائي، وطبيعة الفضاء الروائي ومكوّناته وبخاصة الاحتفاء المفرط بوصف الصحراء، والإحساس بعقم الحياة في فضاء المدن الرتيبة الزميتة، إضافة إلى المواقف الأيديولوجية الكثيرة المبثوثة في المتن الروائي، والتي عرّجت على بعض منها في هذه الدراسة.

❑

## ❑ الهوامش والمراجع

1. من إصدارات دار المنارة للدراسات والنشر، اللاذقية، الطبعة الأولى 1990م.
2. قفار رمادية، ص7 .
3. الخطوط المائلة من وضع الروائي، وقد آثرت أن أتركها كما هي في النص.
4. الرواية، ص8.
5. الرواية، ص16.
6. الرواية، ص16.
7. الرواية، ص19.
8. الرواية، ص19.

9. الرواية، ص19.
10. د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمّان(الأردن) ، الطبعة الثانية، 1992م، ص 90 .
11. الرواية، ص19.
12. الرواية، ص20.
13. الرواية، ص24- 25 .
14. الرواية، ص25- 26 .
15. GOLDMAN, LUCIEN; TO WORDS A SOCIOLOGY OF THE NOVEL, TAVISTOK PUBLICATION LIMITED, 1975, CAMBRIDGE UNIV, PRESS.P. 13 مستشهد به عند/ د. اعتدال عثمان((البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء) ) ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير، فبراير، مارس، 1982، ص91 .
16. الرواية، ص26.
17. د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص101 .
18. الرواية، ص27.
19. الرواية، ص126.
20. الرواية، ص54.
21. د. محسن جاسم الموسوي، عصر الرواية، الهيئة المصري العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1986م، ص22.
22. الرواية، ص60- 61 .
23. الرواية، ص57 .
24. لمزيد من الإطلاع تراجع الصفحة 58 من الرواية بأكملها.
25. الرواية، ص58.
26. الرواية، ص79.
27. الرواية، ص68.
28. د. هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الرابعة، 1991م، ص42 .
29. الرواية، ص69.
30. د. ماهر حسن فهمي، الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، منشورات جامعة الدول العربية(معهد البحوث والدراسات العربية) ، مطبعة الجبلاوي، القاهرة، الطبعة الأولى، 1970م، ص37.
31. الرواية، ص22.
32. الرواية، ص32.
33. الرواية، ص66.
34. الرواية، ص65.
35. الرواية، ص65.
36. الرواية، ص33.
37. د. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الأولى، 1990م، ص30 .
38. الرواية، ص38.
39. الرواية، ص126.
40. نوع من الشراب المسكر، يُقطّر من العنب أو التين، وموطن تقطيره سورية ولبنان، وهو يشبه الى حد بعيد البوخا التونسية، ويقترب من الباستس الفرنسي، وهو غير معروف في كثير من البلدان العربية.
41. الرواية، ص79.
42. الرواية، ص63.
43. عن/ د. عزت سيد إسماعيل، ((الإدمان الكحولي- المشكلة المراوغة) ) ، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، العدد 3، المجلد 12، خريف 1984م، ص53 .
44. الرواية، ص63.
45. الرواية، ص20.
46. الرواية، ص24.
47. الرواية، ص152.
48. الرواية، ص55.
49. الرواية، ص44.
50. الرواية، ص75.
51. الرواية، ص82.
52. ثيودور رايك، الحب بين الشهوة والأنا، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الأولى، 1992م، ص187 .
53. الرواية، ص35 .
54. ف. أدمز، عن/ فيليب كامبي، العشق الجنسي المقدس، ترجمة عبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الثانية، 1995م، ص254.
55. الرواية، ص33.
56. الرواية، ص48.
57. الرواية، ص49.
58. الرواية، ص49.
59. الرواية، ص50.
60. الرواية، ص36.
61. الرواية، ص37.
62. جبرا إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا (دراسات نقدية) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1979/ ص 89-90.
63. المذكريات: النساء الأجنبيات الوافدات على المدينة.
64. الرواية، ص63- 64 .
65. الرواية، ص132.
66. جرمين غرير، المرأة المدجنة، ترجمة هنرييت عبودي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، نوفمبر 1981م، ص12 .
67. الرواية، ص62.

68. الرواية، ص64.
69. الرواية، ص113.
70. الرواية، ص88.

محمد عبد الرحمن يونس

□□

# قراءات ... قراءات ... قراءات




في البدءِ لابدَّ من الإشارةِ إلى أنَّ الروايةَ الفلسطينية التي يكتبها أصحابُ القضية، إمّا بفعلِ معاناةٍ حقيقيةٍ، كانت المحرك المرجعيَّ التذكريَّ في بناءٍ روائي يجسّدُ قيمةً من قيم النضالِ المخلّفةِ وراءَ أسوارِ الاحتلالِ والاغتصاب، أو بفعلِ معايشةٍ حقيقيةٍ داخلَ الأرضِ المحتلة، تعكسُ صورَ المقاومة لغاصبٍ محتلّ، لا هدفَ له سوى التوسّع، وتصفية القضية الفلسطينية.

فكل ما يكتبه الروائيون الفلسطينيون داخل الأرض المحتلة أو خارجها، يشكل وثائق مهمة في مسيرة أدب المقاومة الفلسطيني، وكلٌّ من يحاول غبنه إنّما يحاول أن ينالَ من قيمة أدبِ المقاومةِ المعتمِدِ على الكلمةِ الملتزمةِ القادرة على النهوض بمعمارِ حدثٍ له ارتباطٌ وثيقٌ بالأرض والقضية المركزية، سواءٌ

أكتبَ داخلَ الأرضِ المحتلة، ناقلاً صورَ المعاناة الحقيقية لشعبٍ أصيلٍ يواجه المحتل بصدره العاري وحجارةِ أطفاله، وصمودِ أبنائه، أو كتبَ خارجَ الأرضِ المحتلة راصداً واقعاً يُعيدُ إلى الذاكرة مرجعيةَ الأحداث داخل الأرض قبل النكبة أو بعدها، مشكلاً صوراً واقعية لما جرى من أحداثٍ ومتغيراتٍ داخليةٍ أو خارجيةٍ ساعدت على تطور القضية حتى أمست على ماهي عليه الآن.

مثل هذه الروايات تحمل أكثرَ من فائدة وقيمة، فهي إضافة إلى أنّها قيمة أدبية تشير إلى تطور أدب المقاومة الفلسطيني، فهي قيمة تاريخية مهمة ووثيقة مرجعية تتنامى عبر فترات الأحداث دون إضافاتٍ بيئماتية مفتعلة، حيث لا مكان في الرواية الفلسطينية لغير الأرض، والمقاومة، والأحداث التي تتطور على مساحةٍ محدّدةٍ تشغلها شرائحُ اجتماعية، قد تكون متباينة اجتماعياً واقتصادياً والتماءً سياسياً، ولكنها تلتقي جميعها في وحدةِ الهدف والمصير من خلال وحدة الصراع الواحد ضد عدو مشترك واحد، فهي: معنيّة بالمكان أولاً، وبالزمان المتغير ثانياً، وبالشخصيات ومافرزه من علاقات مختلفة تنبع من واقعٍ محسوسٍ ومعاشٍ، وليسَ من واقعٍ متخيّلٍ يهدف إلى إغناء الفضاء الروائي عاطفياً أو جنسياً على حساب القضية الأم ثالثاً، كما ترتبط بعدوٍّ شرسٍ يحتلُّ ويغتصبُ، يقتلُ ويشرّدُ مستخدماً مختلف الأساليب العدوانية التي لا يقرُّها منطق أو قانونٌ رابعاً.

هذا ما يجعل الرواية الفلسطينية تتحمّلُ عبءَ الرّصد والتسجيل والتأريخ، أكثر ما تتحمل عبء التقنية الروائية، أو تهتمّ باللعب الفنية من حيث تلوينها بأشكالٍ عاطفيةٍ أو ممارساتٍ جنسيةٍ لا تخدم النصّ الروائي بأكثر من إثارة غريزة المتلقي، وهذا ما يميزُ الرواية الفلسطينية الجادةَ والملتزمة بالقضية الأم عن غيرها كونها روايةً نضاليةً واقعية، تحتضنُ الواقع النضالي قبل أن تصورَهُ وتنقله إلى الفضاء الروائي، فحملت خاصتها وخصوصيتها شكلاً ومضموناً، لتؤسّسَ لفنٍ روائي فلسطيني يحمل سماتٍ خاصةً به وبالقضيةِ الأم، لذلك لا يحق لأحدٍ منّا تجاوزه أو الهدر من قيمته على حساب أعمالٍ روائية أخرى، تبحث في مناخاتٍ بعيدةٍ عن النضال ومقاومة الاحتلال غير المشروع.

من هذا الواقع نلجُ فضاء رواية[قبل الرحيل] للأديب الفلسطيني الأستاذ [يوسف جاد الحق] التي تمددت علىمساحة [ثلاثمائة وثماني صفحاتٍ] من القطع الكبير منشورات [اتحاد الكتاب العرب] مقسمة إلى [تسعةٍ وستين مقطعاً] شكّل كلُّ مقطعٍ حالةً وإحالةً:

حالةً ارتبطت بالزمان الذي قسّمهُ المؤلفُ إلى مقاطع حتى يحافظ على سيرورة الأحداث ويربطها بالمكان، ومايمكن أن يفرزه من أحداثٍ فجائية.

وإحالة إلى واقعٍ يتنامى زمنياً ويتطوّرُ على مساحةٍ مكانية محدّدةٍ جغرافياً وطبيعياً وسياسياً، فالروايةُ تنهضُ على بنيةِ المكانِ الذي شكّل «الموضع المحسوس القابل للإدراكِ الحاوي للشيء المستقرِ»( 1) جغرافياً والمتغيّر بفعلِ ما يُمارسُ فيه من اعتداءاتٍ صهيونيةٍ غادرةٍ.

هذا المكانُ الواقعيُّ المحسوسُ، نقله المؤلف إلى المكانِ الروائي بأمانةٍ وصدقٍ داخلِ الروايةِ، التي أشارت إلى أمكنةٍ معروفةٍ وواضحة على خريطةِ الوطن العربي الفلسطيني، وقد قام بهذه المهمة رصدٌ سرديٌ تقنيٌ استطاع أن يحقق أفضل حالات الموازنة بين المكان والزمان، على سياق لغةٍ روائية حافظت على خصوصية ما تفاعل داخل الأرض المحتلة قبل نكبة [ثمانية وأربعين وتسعمائة وألف] فالمكان والرصدُ عاملان رئيسان في بنية رواية [قبل الرحيل] وعليهما ارتفع معمار الرواية فنياً وتقنياً، والمكان

68. الرواية، ص64.
69. الرواية، ص113.

70. الرواية، ص88.

محمد عبد الرحمن يونس

□□

# قراءات ... قراءات ... قراءات




في البدءِ لابدَّ من الإشارةِ إلى أنَّ الروايةَ الفلسطينية التي يكتبها أصحابُ القضية، إمّا بفعل معاناةٍ حقيقيةٍ. كانت المحرك المرجعيّ التذكريّ في بناءٍ روائي يجسّدُ قيمة من قيم النضالِ المخلّفةِ وراءَ أسوارِ الاحتلالِ والاغتصاب، أو بفعل معايشةٍ حقيقيةٍ داخل الأرضِ المحتلة، تعكس صور المقاومة لغاصبٍ محتلٍ، لا هدف له سوى التوسّع، وتصفية القضية الفلسطينية.

فكل ما يكتبه الروائيون الفلسطينيون داخل الأرض المحتلة أو خارجها، يشكل وثائق مهمة في مسيرة أدب المقاومة الفلسطيني، وكلُّ من يحاول غبنه إنّما يحاول أن ينال من قيمة أدب المقاومةِ المعتمدِ على الكلمةِ الملتزمةِ القادرة على النهوض بمعمارِ حدثٍ له ارتباط وثيق بالأرض والقضية المركزية، سواءٌ

أكتب داخل الأرض المحتلة، ناقلاً صور المعاناة الحقيقية لشعبٍ أصيل يواجه المحتل بصدره العاري وحجارة أطفاله، وصمود أبنائه، أو كتب خارج الأرض المحتلة راصداً واقعاً يُعيدُ إلى الذاكرة مرجعية الأحداث داخل الأرض قبل النكبة أو بعدها، مشكلاً صوراً واقعية لما جرى من أحداثٍ ومتغيراتٍ داخليةٍ أو خارجيةٍ ساعدت على تطور القضية حتى أمست على ماهي عليه الآن.

مثل هذه الروايات تحمل أكثر من فائدة وقيمة، فهي إضافة إلى أنّها قيمة أدبية تشير إلى تطور أدب المقاومة الفلسطيني، فهي قيمة تاريخية مهمة ووثيقة مرجعية تتنامى عبر قنوات الأحداث دون إضافاتٍ بينمائية مفتعلة، حيث لا مكان في الرواية الفلسطينية لغير الأرض، والمقاومة، والأحداث التي تتطور على مساحةٍ محدّدةٍ تشغلها شرائحُ اجتماعية، قد تكون متباينة اجتماعياً واقتصادياً وانتماءً سياسياً، ولكنها تلتقي جميعها في وحدة الهدف والمصير من خلال وحدة الصراع الواحد ضد عدو مشترك واحد، فهي: معنيّة بالمكان أولاً، وبالزمان المتغير ثانياً، وبالشخصيات وماتفرزه من علاقات مختلفة تنبع من واقع محسوس ومعاش، وليس من واقع متخيّل يهدف إلى إغناء الفضاء الروائي عاطفياً أو جنسياً على حساب القضية الأم ثالثاً، كما ترتبط بعدوٍّ شرسٍ يحتلُّ ويغتصبُ، يقتلُ ويشرّدُ مستخدماً مختلف الأساليب العدوانية التي لا يقرُّها منطق أو قانون رابعاً.

هذا ما يجعل الرواية الفلسطينية تتحمّلُ عبءَ الرّصدِ والتسجيل والتأريخ، أكثر ما تتحمل عبء التقنية الروائية، أو تهتمّ باللعب الفنية من حيث تلوينها بأشكالٍ عاطفيةٍ أو ممارساتٍ جنسيةٍ لا تخدم النص الروائي بأكثر من إثارة غريزة المتلقي، وهذا ما يميز الرواية الفلسطينية الجادةَ والملتزمة بالقضية الأم عن غيرها كونها رواية نضالية واقعية، تحتضنُ الواقع النضالي قبل أن تصورَهُ وتنقله إلى الفضاء الروائي، فحملتْ خاصتها وخصوصيتها شكلاً ومضموناً، لتؤسّسَ لفن روائي فلسطيني يحمل سماتٍ خاصةً به وبالقضيةِ الأم، لذلك لا يحق لأحدٍ منا تجاوزه أو الهدر من قيمته على حساب أعمالٍ روائية أخرى، تبحث في مناخاتٍ بعيدةٍ عن النضال ومقاومة الاحتلال غير المشروع.

من هذا الواقع نلجُ فضاء رواية[قبل الرحيل] للأديب الفلسطيني الأستاذ [يوسف جاد الحق] التي تمددت علىمساحة [ثلاثمائة وثماني صفحاتٍ] من القطع الكبير منشورات [اتحاد الكتاب العرب] مقسمة إلى [تسعةٍ وستين مقطعاً] شكّل كلُّ مقطعٍ حالةً وإحالةً:

حالةً ارتبطت بالزمان الذي قسّمه المؤلفُ إلى مقاطع حتى يحافظ على سيرورة الأحداث ويربطها بالمكان، ومايمكن أن يفرزه من أحداثٍ فجائيةٍ.

وإحالة إلى واقع يتنامى زمنياً ويتطوّرُ على مساحةٍ مكانية محدّدةٍ جغرافياً وطبيعياً وسياسياً، فالروايةُ تنهضُ على بنيةِ المكانِ الذي شكّل «الموضع المحسوسَ القابل للإدراكِ الحاوي للشيء المستقرِ»( 1) جغرافياً والمتغيّر بفعلِ ما يُمارسُ فيه من اعتداءاتٍ صهيونيةٍ غادرةٍ.

هذا المكانُ الواقعيُّ المحسوسُ، نقله المؤلف إلى المكانِ الروائي بأمانةٍ وصدقٍ داخل الروايةِ، التي أشارت إلى أمكنةٍ معروفةٍ وواضحة على خريطةِ الوطن العربي الفلسطيني، وقد قام بهذه المهمة رصدٌ سرديٌ تقنيٌ استطاع أن يحقق أفضل حالات الموازنة بين المكان والزمان، على سياق لغةٍ روائية حافظت على خصوصية ما تفاعل داخل الأرض المحتلة قبل نكبة [ثمانية وأربعين وتسعمائة وألف] فالمكان والرصدُ عاملان رئيسان في بنية رواية [قبل الرحيل] وعليهما ارتفع معمار الرواية فنياً وتقنياً، والمكان

الطبيعي والروائي قرية [يبنا] محورُ الرواية الرئيسي، ومن هذه القرية تفرعت الأحداث العامة والخاصة و[يبنا] كما يبدو تشكل: «لوحة فنية ارتجلتها الطبيعة على غير نسقٍ أو نظام، فصنعت من ذلك المزيج المتنافر جمالاً أخاذاً».

الحياة فيها لم تكن على قدر كبير من السوء، فهي ذات مناخ جميل، وطقس معتدل،ومناظر طبيعية خلابة، يمرُّ عبر أطرافها الشرقية خط السكة الحديدية، وبمحاذاة الطريق غرباً تقع الساحة الرئيسية للقريةِ التي تقامُ فيهاعادةً سوق الثلاثاء الشهيرة، وعند الزاوية الشمالية شيدت المدرسة الابتدائية الوحيدة فيها.

كانت القرية أشبه بمنتزه عام لما يتخللها من أشجار ظليلةٍ تحتضنُ رمالها الذهبية، يخترقها طريقٌ يُفضي إلى البحر عبر الكثبان الرملية، وعلى مرتفع ينتصب مقام سيدنا: (أبي هريرة) الذي اعتاد الناس أن يتخذوه مزاراً ومكاناً للوفاء بنذورهم.(2) .

فالمكان من خلال ماطرحه المؤلف يشكّل:

**1 - مكاناً طبيعياً، سياحياً، يتمتع بطبيعة ساحرةٍ.**

**2 - مكاناً حضارياً بفعلِ ماتنامى بين السكان من علاقاتٍ اجتماعيةٍ وإنسانيةٍ مفتوحةٍ على الحب والتعاون.**

**3 - مكاناً اقتصادياً بفعل سوقِ الثلاثاء، وبيارات البرتقال التي تشغل مساحاتٍ واسعةً من الأرض الزراعية بالإضافةِ إلى محطةِ سكة الحديد.**

**4 - مكاناً تراثياً دينياً أصيلاً [مقام سيدنا أبي هريرة].**

**5 - مكاناً وطنياً شكّل وحدةً قويةً جابهت الإنكليز واليهود ولم تبخلْ بالشهداء الذين سقطوا خلال المواجهات المستمرة**

**6 - مكاناً ثقافياً بفعل المدرسة والمكتبة التي أسسها [محمد الشريف] الذي اعتنق الإسلام زوراً وعاش بين سكان القرية ليتجسس على أهلها لحساب اليهود(3) .**

هذه الصفات المتنوعة للمكان الواقعي الذي أسال لعاب الصهاينة لاحتلاله والسيطرة على خيراته، أخذ بُعداً نفسياً واجتماعياً ونضالياً في المكان الروائي مشيراً إلى آفاق مرجعيّة تمرأت في ذاكرة بطل الرواية الذي يُمثله المؤلف نفسه، فعمل على عكس آفاق روحانية وإنسانيةٍ جسّدت ليس نمط علاقة الإنسان بالمكان كمسقط رأسٍ واحتواءٍ وانتماء فحسب، وإنما جسّدت علاقة الإنسان بالمكان كقيمةٍ عليا وعامة لها أكثرُ من ارتباطٍ اقتصادي وسياسي واجتماعي؛ إنها علاقة الإنسان المهدّد بالطرد من أرضه بالمكان المغتصب، وبالمحتل الذي يشرد الأهل ويغتصب الأرض دون حقٍ ما.

من هنا نلاحظ أن المكان الروائي شكل بؤرة الحدث ومركزيّته الراصدة، وبالتالي قام الزمن بوحدته المتغيرة بمهمة تشكيل البعد النفسي لشاغلي المكان، وباندغام وحدتي المكان والزمان في وحدة معمار الرواية، نهض صوت الراوي قوياً متماسكاً، متلمساً أبعاد جغرافيةِ المكان بالوقت الذي أشارَ إلى تفاعل المتغيراتِ الزمانية غير المتوقعة من فجائع وموتٍ واعتداءاتٍ انكليزية ويهودية، موظفاً ذلك كلّه في خدمة البناء الروائي.

واختيار المؤلف الأمكنة الواقعية ونقلها إلى المكان الروائي إنما هو اختيارٌ حرٌّ وطبيعيٌّ، مهمته

تصوير مجتمع حقيقيٍّ عاشه المؤلف مكاناً وزماناً في وقتٍ سابقٍ، ثم استذكرهُ بأبعاده ومعطياته في وقتٍ لاحقٍ، مؤكداً على أنّ الأمكنة والأحداث التي توالتْ على ذلك المكان هي وقائع حقيقية وليست متخيلة مما زاد من قوة الضغط الأسلوبي المتجه نحو هدف الرؤية في الرمز والإيحاء والدلالة،معتمداً على إمكانية اللغة الروائية في التعبير عن العلاقات المكانية، وربطها بالحوادث من خلال منظور الشخصيات، لاسيّما أن ارتباط طبيعة المكان باللغة يشير إلى قاعدةٍ بنيوية مهمتها الكشف عن طبيعة المكان المحسوس في الواقع الجغرافي، ذلك أن اللغة الروائية تعمل على تجسيد أبعاد المكان بقصد الإحاطة الكلية لحدوده الجغرافية والسياسية والاقتصادية، لذلك كانت الأمكنة التي تحرّكت الشخصيات على مساحتها في قرية [يبنا] داخل الفضاء الروائيّ، تمثّل في الواقع الجغرافي رمزاً متكاملاً لحدود الأرض العربية الفلسطينية جغرافياً وسياسياً وبشرياً وبالتالي هي صورةٌ واقعية لمعاناةٍ جماعيةٍ توحّدت أبعادها بين وحدتي المكان والزمان، التي نقلها المؤلف إلى الفضاء الروائي ليؤطر وحدة العلاقات الإنسانية السائدة داخل الأرض المحتلة، ومن ثمّ ليوحّد الغاية من المقاومة والنضال موثقاً الأحداث بين الواقع المعيش وطبيعة الأمكنة، مشيراً إلى متانةِ العلاقات السائدةِ ضمن فضاء استطاع أن يستوعب الكلّ المتكامل، مُخلفاً ظلال أبعادٍ روائيةٍ واضحة، إما في دور الشخصيات على مستوى الفعل وردّ الفعل، أم على مستوى تعاطفنا مع هذه الشخصيات التي دفعتنا إلى تأييد مواقفهم النضالية دون تردّد ما، وهذا ما أسهم بنهوض معمار مكانيٍّ فنيٍّ واضح، ضمن فضاءٍ روائيٍّ متكاملٍ جاء في صالح الرواية نفسها، حيث أنّ العناية الخاصة التي انصبت على استيعاب أبعاد المكان واقعياً وروائياً برافدٍ لغويٍ متماسك، استطاعت أن تكشف ماظهر وماخفي من دلالات [يبنا] ورموزها التي شكّلت وحدة عضوية أساسية في بناء الرواية، لا كوحدةٍ قيميةٍ جزئية هامشية، بل كوحدةٍ كلية متماسكة، وهذا الإنجاز الفني والتقني ارتبط مباشرة بالراوي الذي كان دقيقاً في تصوير المكان معتمداً على وعيه لأهمية ذلك المكان وعلى مختلف مستويات الرصد الوصفيّ الواقعي، الذي كان وسيلته الأهم في تصوير أبعاد المكان الذي ضم جزئياته بأبعادها الوطنية والإنسانية ضمن وحدة عضوية متكاملة قدّمت مكاناً روائياً واقعياً هو في الأساس ذلك المكان الجغرافي الواقعي، فجاءت المطابقة بين المكان الواقعي والمكان الروائي متجانسة محمولة على انسيابية أنساق اللغة التي ربطت الجغرافية المكانية والجغرافية الروائية مع الحالات العامة والخاصة للشخصيات التي تفاعلت بكلّ حريةٍ في الفضاء الروائي والواقعي بوقتٍ واحدٍ مما أسهم في توظيف المكانين وربطهما بالشخصيات والأحداث العامة والخاصة، الواقعية والطارئة، وغير المحتملة.

هذه الإنجازات حددت الطبيعة الكاملة لصورة المكان في [قبل الرحيل] الذي نهض على عناصر تكوينية قائمة على الرؤية البصرية لمساحات المكان، وهي عناصر مهمة تجعل القارئ يتخيل المكان بحواسه، فتسعى إلى خدمة الدلالة الفنية للفضاء الروائي، الذي قدّم دليلاً على تطوّر النظرة الفنية للمكان عن طريق القرية الصغيرة وأسرة الشهيد أبي سعيد وكلاهما يشكّل واسطة العقد في البناء الروائي، ومركزية الحدث في تناميه داخل الرواية.

هذه القرية الصغيرة بصفاتها وميزاتها، وتلك الأسرة الفقيرة بمعاناتها، استطاع المؤلف أن يؤسس عليها فضاءً روائياً أحاط بمجريات الأحداث جميعها زماناً ومكاناً من خلال بنيةٍ رصديّةٍ سرديةٍ وصفيةٍ واقعية، كان المكانان الواقعيُّ والروائيُّ جزءاً لا يتجزأ من تكامليّة الرواية في شغلها الفني القائم على أساسيات ذلك الرصد الدقيق لمختلف الحالات والإحالات داخل الأرض المحتلة قبل النزوح الأول.

ومثل هذا الرصد لا يكونُ معنياً بتفاصيل الشخصيات ودراستها من الداخل، لأنّ الحدث في مستوى هذا الشغل الروائي هو

الطبيعي والروائي قرية [يبنا] محورُ الرواية الرئيسي، ومن هذه القرية تفرعت الأحداث العامة والخاصة و[يبنا] كما يبدو تشكل: «لوحة فنية ارتجلتها الطبيعة على غير نسقٍ أو نظام، فصنعت من ذلك المزيج المتنافر جمالاً أخاذاً».

الحياة فيها لم تكنْ على قدرٍ كبيرٍ من السوء، فهي ذاتُ مناخٍ جميل، وطقسٍ معتدل،ومناظر طبيعية خلّابة، يمرُّ عبر أطرافها الشرقية خط السكة الحديدية، وبمحاذاة الطريق غرباً تقعُ الساحة الرئيسية للقريةِ التي تقامُ فيهاعادةً سوقُ الثلاثاء الشهيرة، وعند الزاوية الشمالية شيدت المدرسة الابتدائية الوحيدة فيها.

كانت القرية أشبه بمنتزه عامٍ لما يتخلّلها من أشجارٍ ظليلةٍ تحتضنُ رمالها الذهبية، يخترقها طريقٌ يُفضي إلى البحر عبر الكثبان الرملية، وعلى مرتفعٍ ينتصب مقام سيدنا: (أبي هُريرة) الذي اعتاد الناس أن يتخذوه مزاراً ومكاناً للوفاء بنذورهم.(2) .

فالمكان من خلال ماطرحه المؤلف يشكّل:

**1 - مكاناً طبيعياً، سياحياً، يتمتعُ بطبيعة ساحرةٍ.**

**2 - مكاناً حضارياً بفعلِ ماتنامى بين السكان من علاقاتٍ اجتماعيةٍ وإنسانيةٍ مفتوحةٍ على الحبِ والتعاون.**

**3 - مكاناً اقتصادياً بفعل سوقِ الثلاثاء، وبيارات البرتقال التي تشغل مساحاتٍ واسعةً من الأرض الزراعية بالإضافةِ إلى محطةِ سكة الحديد.**

**4 - مكاناً تراثياً دينياً أصيلاً [مقام سيدنا أبي هريرة].**

**5 - مكاناً وطنياً شكّل وحدةً قويةً جابهت الإنكليز واليهود ولم تبخلْ بالشهداء الذين سقطوا خلال المواجهات المستمرة**

**6 - مكاناً ثقافياً بفعل المدرسة والمكتبة التي أسسها [محمد الشريف] الذي اعتنق الإسلام زوراً وعاشَ بين سكان القرية ليتجسس على أهلها لحساب اليهود(3) .**

هذه الصفات المتنوعة للمكانِ الواقعي الذي أسال لعاب الصهاينة لاحتلاله والسيطرة على خيراته، أخذ بُعداً نفسياً واجتماعياً ونضالياً في المكان الروائي مشيراً إلى آفاق مرجعيّة تمرأتْ في ذاكرة بطل الرواية الذي يمثله المؤلف نفسه، فعمل على عكس آفاق روحانية وإنسانيةٍ جسدت ليس نمط علاقة الإنسان بالمكان كمسقط رأسٍ واحتواءٍ وانتماءٍ فحسب، وإنما جسّدت علاقة الإنسان بالمكان كقيمةٍ عليا وعامةٍ لها أكثرُ من ارتباطٍ اقتصادي وسياسي واجتماعي، إنها علاقةُ الإنسان المهدّد بالطرد من أرضه بالمكان المغتصب، وبالمحتل الذي يشرد الأهل ويغتصب الأرض دون حقٍ ما.

من هنا نلاحظ أن المكان الروائي شكل بؤرة الحدث ومركزيّته الراصدة، وبالتالي قام الزمن بوحدته المتغيرة بمهمة تشكيل البعد النفسي لشاغلي المكان، وباندغام وحدتي المكان والزمان في وحدةِ معمارِ الرواية، نهض صوت الراوي قوياً متماسكاً، متلمساً أبعاداً جغرافيةٍ المكان بالوقت الذي أشارَ إلى تفاعل المتغيراتِ الزمانية غير المتوقعة من فجائع وموتٍ واعتداءاتٍ انكليزية ويهودية، موظفاً ذلك كلّه في خدمة البناء الروائي.

واختيار المؤلف الأمكنة الواقعية ونقلها إلى المكان الروائي إنما هو اختيارٌ حرٌ وطبيعيٌّ، مهمته تصوير مجتمع حقيقيّ عاشَهُ المؤلف مكاناً وزماناً في وقتٍ سابق، ثم استذكرهُ بأبعاده ومعطياته في وقتٍ لاحق، مؤكداً على أنّ الأمكنة والأحداث التي توالتْ على ذلك المكان هي وقائع حقيقية وليست متخيلة مما زاد من قوة الضغط الأسلوبي المتجه نحو هدف الرؤية في الرمز والإيحاء والدلالة،معتمداً على إمكانية اللغة الروائية في التعبير عن العلاقات المكانية، وربطها بالحوادث من خلال منظور الشخصيات، لاسيّما أن ارتباط طبيعة المكان باللغة يشير إلى قاعدةٍ بنيوية مهمتها الكشف عن طبيعة المكان المحسوس في الواقع الجغرافي، ذلك أن اللغة الروائية تعمل على تجسيد أبعاد المكان بقصد الإحاطة الكلية لحدوده الجغرافية والسياسية والاقتصادية، لذلك كانت الأمكنة التي تحرّكت الشخصيات على مساحتها في قرية [يبنا] داخل الفضاء الروائيّ، تمثّل في الواقع الجغرافي رمزاً متكاملاً لحدود الأرض العربية الفلسطينية جغرافياً وسياسياً وبشرياً وبالتالي هي صورةٌ واقعيةٌ لمعاناةٍ جماعيةٍ توحّدت أبعادها بين وحدتي المكان والزمان، التي نقلها المؤلف إلى الفضاء الروائي ليؤطر وحدة العلاقات الإنسانية السائدة داخل الأرض المحتلة، ومن ثمّ ليوحّد الغاية من المقاومة والنضال موثقاً الأحداث بين الواقع المعيش وطبيعة الأمكنة، مُشيراً إلى متانةِ العلاقات السائدةِ ضمن فضاء استطاع أن يستوعب الكلّ المتكامل، مُخلفاً ظلال أبعادٍ روائيةٍ واضحة، إما في دور الشخصيات على مستوى الفعل وردّ الفعل، أم على مستوى تعاطفنا مع هذه الشخصيات التي دفعتنا إلى تأييد مواقفهم النضالية دون تردّدٍ ما، وهذا ما أسهم بنهوض معمار مكانيّ فنيٍ واضح، ضمن فضاءٍ روائيٍّ متكاملٍ جاء في صالح الرواية نفسها، حيث أنّ العناية الخاصة التي انصبت على استيعاب أبعاد المكان واقعياً وروائياً برافدٍ لغوي متماسك، استطاعت أن تكشف ماظهر وماخفي من دلالات [يبنا] ورموزها التي شكلت وحدة عضوية أساسية في بناء الرواية، لا كوحدةٍ قيمية جزئيةٍ هامشيةٍ، بل كوحدةٍ كلية متماسكة، وهذا الإنجاز الفني والتقني ارتبط مباشرة بالراوي الذي كان دقيقاً في تصوير المكان معتمداً على وعيه لأهمية ذلك المكان وعلى مختلف مستويات الرصد الوصفيّ الواقعي، الذي كان وسيلته الأهم في تصوير أبعاد المكان الذي ضم جزئياته بأبعادها الوطنية والإنسانية ضمن وحدة عضوية متكاملة قدّمت مكاناً روائياً واقعياً هو في الأساس ذلك المكان الجغرافي الواقعي، فجاءت المطابقة بين المكان الواقعي والمكان الروائي متجانسة محمولة على إنسيابية أنساق اللغة التي ربطت الجغرافية المكانية والجغرافية الروائية مع الحالات العامة والخاصة للشخصيات التي تفاعلت بكلّ حريةٍ في الفضاء الروائي والواقعي بوقتٍ واحدٍ مما أسهم في توظيف المكانين وربطهما بالشخصيات والأحداث العامة والخاصة، الواقعية والطارئة، وغير المحتملة.

هذه الإنجازات حددت الطبيعة الكاملة لصورة المكان في [قبل الرحيل] الذي نهض على عناصرٍ تكوينية قائمة على الرؤية البصرية لمساحات المكان، وهي عناصر مهمة تجعل القارئ يتخيلُ المكان بحواسه، فتسعى إلى خدمة الدلالة الفنية للفضاء الروائي، الذي قدّم دليلاً على تطوّر النظرة الفنية للمكان عن طريق القرية الصغيرة وأسرةِ الشهيد أبي سعيد وكلاهُما يشكّلُ واسطة العقدِ في البناء الروائي، ومركزية الحدث في تناميه داخل الرواية.

هذه القرية الصغيرة بصفاتها وميزاتها، وتلك الأسرة الفقيرة بمعاناتها، استطاع المؤلف أن يؤسس عليها فضاءً روائياً أحاط بمجريات الأحداث جميعها زماناً ومكاناً من خلال بنيةٍ رصديّةٍ سرديةٍ وصفيةٍ واقعية، كان المكانان الواقعيّ والروائيّ جزءاً لا يتجزأ من تكاملية الرواية في شغلها الفني القائم على أساسيات ذلك الرصد الدقيق لمختلف الحالات والإحالات داخل الأرض المحتلة قبل النزوح الأول.

ومثل هذا الرصد لا يكونُ معنياً بتفاصيل الشخصيات ودراستها من الداخل، لأنّ الحدث في مستوى هذا الشغل الروائي هو

الذي يُشكل أبعاد الشخصيات المرتبطة بواقع غير ثابت، حيثُ أن الأحداث والإجراءات القمعية، وممارسات الغاصب المحتلّ هي التي كانت تُسهم في رسم أبعاد الشخصيات لارتباطها المباشر بطبيعةِ هذه التحولات الطارئة، ومن أجل ذلك انصبّ اهتمام الكاتب على رصد تلك المتغيرات وما تفرزه من أبعادٍ تنعكس على شخصيات الرواية، وتساعد بذات الوقت على تكاملِ بنائها الدرامي والتماهي مع مجريات الرّصد المتقن القائم على انساق لغةٍ سرديةٍ، أتقن المؤلف انسيابيتها ضمن سياق السرد الطويل الذي أشار إلى قدرته على الرصد التذكري المرجعي المشحون بالأحداث التي عاشها خلال وجوده داخل الأرض المحتلة، هذا السرد شكّلَ وسيلة الراوي في تصوير الأحداثِ المتنامية على مساحةٍ مكانيةٍ محددةٍ دفعت السرْدَ خطوةً إجرائيةً، تبعتها خطواتٍ أسهمتْ في تطور وعي الشخصيات لما يحدث، فقدمت وجهات نظرها بكلِّ حريةٍ ومصداقيةٍ، ساعدت على تفعيل التعاطف مع الشخصيات مما هيّأ لها مناخاً ملائماً في جوّ الرؤية، رفع وتيرة السّردِ وجعله قوةً متحركةً باتجاهِ الأحداثِ، مما أغنى الرواية ودعمها وقوّى من حركتها الداخلية الدافعة إلى تناميها دراميا، وهذا مايشير إلى أن السرد في الرواية كان مسؤولاً عن عملية الرصد بمنظوريها: السرد والعرض وربطهما بالأحداث تبعاً لحركة نمو ذلك السرد أفقيا على مستوى الأحداث، وعمودياً على مستوى الدّراما الداخلية التي كانت تصعّدُ الأحداثَ وتسخّنها بفعل المتغيرات الطارئة وغير المتوقعة التي تداخلت وتناوبت ضمن سياقٍ اجتماعيّ، إنسانيّ وطنيّ، نضاليّ، فني، ربط محيط الرواية مع نظام الحياة في ذلك الواقع المعيش ونظام البناء في الواقع الروائيّ بمعنى آخر، إن الكاتب كان معنياً بتوافق نظام الحياة الواقعية بأحداثها وإحداثياتها مع نظام الحبكة الروائية ضمن شغلها الفنيّ والتقني، ولا أقصد هنا نظام العقدةِ الروائية القائمة على العرض والتأزم والحل، لأن هذه الأبعاد غير متكاملة في الرواية، لأن المؤلف لم يكن يتبنى هذا النظام أصلاً في روايته التي قامت على بنية سرد الأحداث وتناميها من خلال ارتباطها بالمكان والزمان من جهة، ولأنّ المؤلف أفادنا في نهاية الرواية أن جزءاً آخر للرواية، وهذا يعني أنّ الرواية لم تكتملْ والأحداث وإن تأزمت لم تصل إلى نهايتها، كما أن الشخصيات لم تُنه دورَها داخل الرواية، وهذا ما يجعلني أميلُ إلى أنّ الحبكةَ في هذه الرواية بالذات هو المصطلح الذي ينطبق على بنائها، لأنها لعبت دوراً مُهماً في دعم هذا البناء الذي استطاع بشكلٍ أو بآخرَ أن يتماهى مع نظام الرّصدِ السرديّ الواقعيّ الذي خاطب المتلقي مباشرةً، فجاء تعبيراً صادقاً عن الشخصيات المتفاعلة داخل الفضاء الروائي محافظاً على سيرورته المنطقية معتمداً على تقسيم الرواية إلى مقاطع ساعدته على المحافظة على وحدة الزمان وتناميها ضمن حدود المكان بأبعاده الجغرافية والسياسية، وهذا ما جعله يتقيّدُ بجزئية الموقف الذي تبناهُ خلال مراحل الرصد لذلك الواقع، ولذلك لاحظنا بعض المواقف التي بدأت وتنامت في مقطعٍ وتركها معلقة لم يعد المؤلف إليها إلا بعد عدة مقاطع، وفي ذلك إصابة [علي الرملاوي] في المقطع [18] برصاصةٍ طائشةٍ في خاصرته خلال حفل عرسه، أحال الفرح إلى مأتم، والزغاريدِ إلى عويلٍ مما سبّب في تأجيل زواجه من فاطمه، فالمصاب لم تعلمْ عنه شيئاً حتى المقطع [ 24] حيث وردَ في سياق السرد «نبأ آخرْ جاءها من الخالةِ نعيمة أشاع مزيداً من البهجة في نفسها، علي الرملاوي يوشك أن يشفى تماماً، ومن ثم فإن زفاف فاطمة على عريسها سوف يتم»(4) .

إنّ تأخير الإخبار عن حالة [علي الرملاوي] الصحية من المقطع [ 18] إلى المقطع [24] يؤكد أن تقسيم الرواية إلى مقاطع جاء في خدمةِ الزمنِ الذي استطاع المؤلف أن يوظفه بشكلٍ منطقي وفني متقن.

أردتُ من الإشارة إلى ذلك أن أبين السبب الذي جعل المؤلف يقسم روايته إلى مقاطع وليس إلى فصول، من الممكن، أن تكتمل في كل فصل صورة حدثٍ ما، واقعياً وروائياً ضمن حدودٍ فنية واضحة الأبعاد، فمن المؤكد أن تقسيم الرواية إلى مقاطع، كان من ورائه إفساح فرصةً أكبر للزمن لأن يتحرك بحريةٍ تُسهم بنقلهِ من فترة إلى أخرى، بالوقت الذي تعمل المقاطع فيه على ربط حبكة الرواية بالأحداث، بالإضافة إلى تهيئته الجو الملائم للسرد الطويل، والعمل على تماسكه من خلال اتحاده مع صوت الراوي الذي أبدع في جمع المقاطع ضمن المساحات الجغرافية، والتنقلات الزمانية القائمة. على بنية وحدةٍ موضوعيةٍ نهضتْ بفنية معمار هذه الرواية الراصدة،

وعلى أيّ حال فإن تقسيم الرواية إلى [تسعة وستين] مقطعاً لم يأتِ عبثاً على فنية الرواية، بل ساعد على اختصار الزّمن ونقله على أطراف تعدي المكان الجغرافي، والزمان المادي، وحمل ذلك كله إلى الفضاء الروائي دون أن يخلّ بشرط□ من شروط فن الرواية الواقعية، التي عنيت بواقع عام لا مكان فيه للحالات الودية أو الاعتبارات الشخصية، وجدانية كانتْ أم عاطفيةً، لأنّ الهمّ السياسي والنضال والإصرار على المقاومة، والتمسك بالأرض والهوية الوطنية هو الذي عنته الرواية بأبعادها الزمانية والمكانية، لأنّها قامت أصلاً على رصدِ الواقع الذي يتغيّر من يوم إلى آخر، وقد انعكست هذه المتغيرات سلباً على سكان الأرض المحتلة، لتسهم الإملاءات جميعها في إبداع رواية تاريخية شكّلتْ وثيقةً مرجعيةً مهمةً للفترةِ التي سبقت النكبة والنزوح.

وإن وجد بعضهم أنّ الجزء لا ينسحبُ على الكل، بحيث أن الرصد التأريخي والجغرافي والمعيشي لقريةٍ ما، من التعسف سحبه على مساحةٍ جغرافيةٍ كبيرةٍ، تمثّلُ دولة بكاملِ أبعادها الجغرافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية، ولكنْ مادامت القضية واحدة في غاياتها وأهدافها، وممارسات المغتصبين المحتلين واحدة في نواياها التوسعية، والنضالُ ضدّ المغتصبين ومقاومتهم بمختلف الوسائل يُشكل صوتاً واحداً، يضمُّ أصوات جماهير الشعب العربي الفلسطيني في وحدةِ الهدف والمقاومة والمصير، فمن البدهي في مثلِ هذه الحالة أن ينسحب الجزء على الكل واقعياً وفنياً، وفي هذا الوضع بالذات نجح [يوسف جاد الحق] في سحب جزئه الذي يمثل [بينا] قريته الصغيرة على الكلّ الذي يمثل الأرض العربية الفلسطينية بحدودها الجغرافية والسياسية مستعيناً بصوت البطل الراوي الذي جاء منسجماً مع الحالات الساكنة والمتحركة من خلال اندغامه مع الأحداث، وشخصيات الرواية التي استجابت تلقائياً لهدف الراوي والروائي معاً، وبذات الوقت انسجم الرّصدُ السردي والوصفي الواقعي، مع كل ما صاحب الراوي من أحداث صغيرةٍ أو كبيرةٍ، عامة أو خاصة انصهرت في وحدةِ الهم الإنساني والوطني العام، لتكتمل أطر الرواية، ويكتمل البعد الوطني والنضالي دون تجاوز البعد الفني والتقني للرواية، وما تكاملُ الجزء مع الكلّ واندغامها مع الأحداث، والتحامها مع الشخصيات في التعبير عن الهم الوطني والحياتي إلا نوعاً من أنواع الحبكة الروائية الناجحة، ومن هنا تكاملت الرؤى واتحدتْ الإرادات وانسجمت مع الإملاءات والأحداث والإحداثيات في بنيةٍ روائيةٍ وثائقية مرجعية، بأسلوب فني ناجح، ولغةٍ روائية متميزةٍ عبّرت عن واقعية الحدثِ بأمانة فنيةٍ ووعي قومي، وحسٍ وطني، كان صادقاً وأميناً مع ما تفاعل وتطور من أحداثٍ أفرزتها مرحلةُ ماقبل ثمانية وأربعين داعماً بذلك الرواية العربية الفلسطينية المعنية أولاً وأخيراً بالرّصد والتسجيل والمقاومة والتمسك بالهوية العربية الفلسطينية، لتشكل جميعها صورةً واقعيةً عن الهم الجماعي الأول للأدباء العرب الفلسطينيين ولكل أسلوبه في التعبير عن هذا الهمّ.

أمّا [يوسف جاد الحق] فقد نجح في تقديم روايةٍ عربيةٍ فلسطينيةٍ واقعيةٍ تسجيلية كانت أمينة في رصد الأحداث والظروف التي سبقت ورافقت اغتصاب فلسطين بروحِ موضوعيةٍ وحسٍ قومي صادقٍ وأصيل.

❑

### ❑ الهوامش:

1 - انظر: الكفوي أيوب بن موسى: الكليات، وزارة الثقافة 2/.223.
2 - قارب الرحيل ص .6
3 - المصدر السابق ص: .287
4 - المصدر السابق ص: .114

**محمد غازيي التدمري**

❑❑

# قراءات ... قراءات ... قراءات

لقد أبدع الأستاذ الدكتور عبد الله حمادي قصيدة شعرية عنونها بـ "البرزخ والسكين" مستهلاً إياها بعبارة: "له النزول ولنا المعراج" لصاحبها "الشيخ محي الدين بن عربي" (560-638هـ) المرسي، الأندلسي، دفين دمشق، وهي عبارة لها من العمق ما لا يمكن بلوغه، ومن المعاني مالا يمكن إدراكها بسهولة، بل المدرك للبعض منها سيذكر من دون شك "الحلاج ومصيره".

لا أريد ها هنا أن أتناول هذه القصيدة بالدراسة أو النقد الأدبي، لأنني لا أريد أن أقحم نفسي فيما ليس لي به علم، وإنما سأحاول قراءتها قراءة فكرية تستجلي بعض ما قد يبدو مبهماً أو مستعصياً على أفهام من لم يسبر جيداً أغوار تراثنا الفلسفي عموماً، والصوفي منه على وجه الخصوص.

إن هذه الأبيات الشعرية التي جاءت في نظم حر، تنم في الواقع عن قدرات أدبية غنية عن التعريف، وعن تجربة عميقة، مدركة لكنه نصوص التراث المليئة بالرمزية والسرية والألغاز. وهو الأمر الذي لايبسر فهم معاني تركيبها ومراميها لكل قرائها.

يلاحظ عند قراءة "البرزخ والسكين" أنها قصيدة كتبت في ليلة شتوية من ليالي شتاء الجزائر الحالكة، وهو ما يتجلى في قول الشاعر: "كانت الدنيا مكاء. والمطر الشتوي" وكذا في قوله ثانية: "والمطر الشتوي الأسود".

ويلاحظ في هذه القصيدة أيضاً جمع، ومزاوجة بين نصوص شرعية، وتراث فلسفي صوفي "أكبري"، وبين إبداع شعري أراد الشاعر أن يعبر به عن واقع مرير، أقل ما يقال عنه أن العلقم أحلى منه مذاقاً، كما أراد من خلاله فتح خزانة اللاشعور لاسترجاع مكانة وإشراقة غابت؟ فيدرك بذلك كله مدى الظلام الذي نعيش فيه، ولأن البدر يفتقد في الليلة الظلماء.

أول ما يستوقفنا في عملية الجمع بين النص الشرعي (قرآناً وحديثاً) والتراث الصوفي والفلسفي وبين واقع الشاعر المعيش هو: الحضور القوي للقرآن الكريم بألفاظه، رسماً ومعنى، وبما يطرحه -كتاب الله- من مسائل أسالت الكثير من الحبر والدم، وتشكلت على أضواء حلولها فرق ومذاهب متعددة، ومختلفة، من هذه المسائل: قضية القدم والحدوث، ومشكلة الجبر والاختيار، التنزيه والتشبيه، الأسماء والصفات، وغيرها من المسائل التي أحدثتها الثنائيات المختلفة، المشكلة أو المؤلفة للعالم بجزئياته على مختلف الأصعدة: الوجودية (مادية أو روحية واقعية أو ميتافزيقية) والمعرفية، والقيمية (أخلاقية وجمالية). فالعالم كله مكون من ماء ونار حي وجماد سائل وصلب، جنة ونار، آلام وآمال، ثواب وعقاب، علم وجهل، أسماء ومسميات صفات وأشياء موصوفة، عابد ومعبود، خالق ومخلوق، خير وشر، إلى غير ذلك من الثنائيات المتضادة التي حيرت العقل البشري منذ القدم إلى درجة دفعت بالبعض إلى الإعتقاد بثنائية الإله، كما هو الشأن بالنسبة "للزرادشتية" (1) و "المانوية". (2)

ليس هذا فحسب هو مبرر تواجد النص القرآني في قصيدة الأستاذ "عبد الله حمادي" بل من مبررات ذلك أيضاً:

-ما للنص القرآني من حُجّية على المؤمنين بالإسلام -بصفة خاصة- لأن الوحي عند المسلمين منهج يضاهي، إن لم نقل يفضل أحياناً على المنهج العقلي، لاعتقادهم بالمصدر المطلق للنص، وبمحدودية العقل.

-كذلك جمالية النص القرآني مبرر آخر لاستعارة الشاعر ألفاظاً وتراكيب قرآنية في هذه القصيدة، وجمال النص القرآني مع إعجازه الأدبي والبلاغي لا ينكره إلا جاحد أو جاهل بعظمة القرآن.

تتلخص إذن مبررات الحضور القوي للقرآن في قصيدة "البرزخ والسكين" في ثراء النص القرآني، وفي ديمومة وحيوية المسائل الفكرية أو العقدية التي يطرحها، وكذا في حُجّيته وجماليته، وفيما يلي نماذج حية من أبيات شعرية وألفاظ وعبارات في

"البرزخ والسكين" مستدلة أو مستلهمة ومستمدة من آيات قرآنية:

-قال الشاعر: "تمثل بشراً سوياً"، والله يقول: **(فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرا سويا".(3)**

-وجاء في القصيدة قول الشاعر: ".. قبل العماء.. من ظلل من غمام"، وفي القرآن الكريم وردت كلمة "الظلل" في أربعة مواضع نذكر منها قوله تعالى: (هل ينظرون إلى أن يأتيهم الله في ظلل من الغمام)( 4) ، وقوله تعالى: (لهم من فوقهم ظلل من النار ومن تحتهم ظلل ذلك يخوف الله به..) (5) ، إلى غير ذلك من الآيات الكريمات التي ورد فيها ذكر "الظلل" مع الإشارة هنا إلى أن المعنى المقصود من استعماله في القصيدة هو الوارد في الآية الأولى.

-لقد تردد ذكر "الشجر" في هذه القصيدة الشعرية وتنوع بين ذكر أنواع معينة من الشجر لاستعارة أوصافها وخصائصها خدمة للمعنى المراد في القصيدة كـ "شجرة الغضا" التي إذا استعمل حطبها للوقود لن تنطفئ ناره مهما بدت للعيان غير مشتعلة وكـ "شجرة الطاروط"، هذا النوع من الشجر الذي ينبت في

منطقة الهقار بصحراء الجزائر، والذي يشهد طوله وتجذره عن عظمة الإنسان الجزائري، وعن عمق تاريخه.

وكـ "شجرة اليقطين" التي وردت في قول الشاعر: "تسألين الوردة المخبوءة في اليقطين" وفي القرآن جاءت في قوله تعالى: (وأنبتنا عليه شجرة من يقطين) ( 6) كما استعمل الشاعر في قصيدته معنى الشجرة التي تم من خلالها أكل ثمارها لارتكاب الخطيئة الأولى من أب البشر "آدم وزوجته"، ويتضح ذلك في القصيدة بعبارة".. وكانت شجرة" و "ترهقها الخطيئة"، وكذلك بعبارة "يوري سوأة للعاشقين" وفي القرآن الكريم قال الله تعالى: (ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين) . ( 7) وقال: (فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سوءاتهما...) (8) ، و (وناداهما ربهما ألم أنهكما عن تلك الشجرة) . (9)

-لقد جمع الشاعر في قصيدته بين "السلامة" و "النار" حيث قال: "بردا سلاما منبع النار" وفي القرآن الكريم قال تعالى: (قلنا يانار كوني بردا وسلاما على إبراهيم) .(10)

-ونقرأ في القصيدة أيضاً قول الشاعر: "نُور يراوده النور" وفي القرآن الكريم نقرأ قوله تعالى: "(... نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء...) .(11)

-ومن العبارات أو الألفاظ التي لها ما يقابلها في القرآن الكريم، أو مستمدة منه مباشرة قول الشاعر: "عرشه المعمور" وقوله: "يرزقني من حيث لا أعلم" و"كنت الكلمة" و"يدبر الأمر" وقوله أيضاً "ففي آخر الصيحة" و"بكل جعلنا منسكاً"، "الحمأ المسنون"، "الخطيئة" و "أمره بين كان وكن"، "التنور"، "الجودي"، "الغراب" ، "زبر الأولين"، "الفتنة"، "البكاء"، "تتفسدن في الأرض" إلى غير ذلك من العبارات والتراكيب، والكلمات المستوحاة من القرآن الكريم عن قصد في الكثير من الأحيان، وربما عن غير قصد في أحيان أخرى.

إلى جانب القرآن، يحضر الحديث النبوي الشريف في القصيدة أيضاً، كنص شرعي يساهم في إثارة المسائل المذكورة، آنفاً، أو ليستعمله الشاعر كحجة ودليل نصي في بعض المواقف والآراء العقدية أو الفكرية. ومن الأحاديث الواردة في قصيدة "البرزخ والسكين" نذكر ما يلي:

عندما قال الشاعر: "في عماء بالقصر والمد" وقال: "ما فوقه هواء وماتحته هواء" فذلك نص لحديث نبوي شريف رواه الترمذي عن أبي رُزين، وهو إجابة للرسول صلى الله عليه وسلم عن سؤال: "أين كان ربنا قبل أن يخلق الخلق" فكان رده صلى الله عليه وسلم: "في عماء بالقصر والمد ما فوقه هواء وما تحته هواء".(12)

وجاء في القصيدة قول الشاعر: "موفد بدحية الكلبي..." ودحية الكلبي هذا هو: دحية بن خليفة بن فروة بن لضالة بن زيد بن إمرئ القيس بن الخزرج... الكلبي، وهو صحابي مشهور كان يضرب به المثل في حسن الصورة، وكان جبريل عليه السلام ينزل على صورته، ففي حديث رواه الطبراني والنسائي بإسناد صحيح عن ابن عمر رضي الله عنهما أن النبي صلى الله علي وسلم قال: "كان جبرائيل يأتيني في صورة دحية الكلبي وكان دحية رجلاً جميلاً".(13)

إن مرمى الشاعر من استخدامه لهذين الحديثين النبويين الصحيحين، يضاف إليهما اعتماده قوله تعالى: (تمثل لها بشراً سويا) هو تبيان قيمة الإنسان الذي تتمثل له ومن أجله الكائنات النورانية، الروحية، وكذلك إبراز ما له من قدرة على التخيل أو التمثيل، وعلى دخول حضرة الخيال وإدراك عالم الخيال

المطلق -العماء- حيث كان الإله قبل أن يخلق الخلق، كل هذا يضاف إليه إستعمال الشاعر لحديثين نبويين آخرين يبين أكثر قيمة وسلطة الخيال لدى الإنسان. هذان الحديثان هما قوله صلى الله عليه وسلم: "الإحسان أن تعبد الله كأنك تراه.." ( 14) ، وقوله أيضاً: "الله في قبلة المصلي". (15) وقد ورد هذان الحديثان في قصيدة الشاعر في قوله: "والعبرة في "كان" و "تراه" وقوله في موقع آخر من القصيدة: "الحق في قبلة المصلي".

إن الشاعر باعتماده هذه الأحاديث النبوية يؤيد "إبن عربي" في مذهبه بأن مثل هذين الحديثين الأخيرين، وغيرهما من نصوص الوحي تثبت الحل الوسط لإشكالية "التنزيه والتشبيه" في العقيدة الإسلامية، وهو حل يرضاه الشرع والعقل على حد رأي "ابن عربي" القائل شعرا: (16)

**كان سلطانها إن كنت تعقلها**

**الشرع جاء به والعقل والنظر**

**من الحروف لها كاف الصفات**

**فما تنفك عن صُوَرٍ إلا أتت سور**

الهاء الواردة في "سلطانها" وفي البيت الثاني في "لها" تعود على الخيال، تلك القوة التي بحوزة الإنسان والقادرة على تمثل كل شيء مهما بدا تجسيده في الواقع محالاً، بما في ذلك القدرة على تمثل الإله أثناء الصلاة، بدليل النص "الله في قبلة المصلي" وقادرة على تمثله في أي عمل تعبدي كان بدليل أن الإحسان هو: عبادتنا لله كأننا نراه، فكلمة "كان" الوارد في الحديث النبوي، وقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "الله في قبلة المصلي" هما من حجج "ابن عربي" في إمكانية تمثل الإله، والقضاء على إشكالية التنزيه والتشبيه. وفي هذا الصدد يقول ابن عربي في تفسيره لقوله تعالى: (ليس كمثله شيء وهو السميع البصير) (17) :

"ليس هو عين ما تصور ولا يخلو ماتصور عنه"( 18) ، بمعنى أنه عن طريق الخيال يمكن حل وبنسبة كبيرة معضلة "التنزيه والتشبيه" بالوقوف موقف الوسط بين مغالاة المعتزلة في التنزيه المطلق، وبين تجسيم المشبهة، وهو الموقف الذي قد يؤيده شاعرنا بحكم عقيدته السنية الجامحة بين النص والعقل.

ومن الأحاديث المستعملة ما جاء في قول الشاعر: "رؤيا من فلق الإصباح" وهو قول مطابق لنص حديث أخرجه البخاري عن عائشة التي قالت بأن النبي صلى الله عليه وسلم: "كان لا يرى رؤيا إلا خرجت مثل فلق الصبح"( 19) . وقصد الشاعر من هذا الحديث موافقة "ابن عربي" في اعتبار الرؤى من حضرة الخيال ( 20) .ومن الرؤى الصادقة من أجزاء النبوة كما قال الرسول صلى الله عليه وسلم، أي أن الخيال جزء من أجزاء النبوة، ولكن هذه النبوة والقداسة التي في الإنسان، واقع شاعرنا أصبح يكفر بها، لأن الخيال كبحت جماحه، والأمل كسر، في هذا قال بعد حديثه عن "رؤيا من فلق الإصباح"، "وهجوم ليلي بلجمة التقنع والجريمة...خيال في خيال".

يضاف إلى هذه الأحاديث المعتمدة في القصيدة قول الشاعر: "تتجاذبني شقتان واحدة "للزهراوين" وأخرى خاتمة "للبقرة". والزهراوان هما: سورة البقرة، وسورة آل عمران من القرآن الكريم، وقد وردتا بهذه التسمية في حديث للرسوم صلى الله عليه وسلم مفاده أن الزهراوين البقرة وآل عمران "تأتيان يوم

القيامة لهما لسانان وشفتان يشهدان لمن قرأهما" ( 21) ومرمى الشاعر من اعتماده لهذا الحديث هو إقراره بالإيمان والإسلام، وأمله في الشفاعة بما قرأ من قرآن، وفقاً لنص الحديث الشريف.

زيادة عن المرجعية النصية الملاحظة في قصيدة "البرزخ والسكين" نلاحظ أيضاً ثنائية صارخة، تتجلى في القصيدة بوضوح، وهي مستمدة كذلك من التراث الشرعي والفكري، والأدبي للشاعر، وحتى من واقعه المعيش، وتنم هذه الثنائية عن فكرة فلسفية -وجودية، معرفية وجمالية- عميقة، انطلق منها أسلاف شاعرنا كـ "ابن عربي" ومن قبله "الحلاج"، لإثبات فكرة إمكانية تحقيق الإنسان لكماله أسوة بنبيه، وبالعلم ككل، وبربه قبل كل شيء لأنه مطلق كامل بأسمائه الجامعة لإسم "الأول والآخر"، "الظاهر والباطن"، "المحيي والمميت".. الخ. والعالم مؤلف من ثنائيات تناغمت وتكاملت فأعطت عالماً وحداً، متجانساً بالرغم من التعارض والتناقض الظاهر بين عناصره المكونة له.

بينما إنسان اليوم في زمن شاعرنا لا يقرأ في الثنائيات إلا الصراع المؤدي إلى التفكك والنقص والعدم، لا إلى الإنسجام الممكن بينها. ومن هذه الثنائيات التي عجّت بها قصيدة الشاعر، والتي تحمل نظرة التكامل والتناغم والتآنس من جهة، ونظرة الصراع والتنافر من جهة أخرى ما يلي:

**(القصر والمد) ، (العافية والعاقبة) ، (النزول والمعراج) ، (الحياة والموت) ، (النار والهواء) ، (الطين والماء) ، (البداية والنهاية) ، (الأنس والنار) ، (الإنطلاق والوصول) ، (الأنس والذعر) ، (الوصل والفصل) ، (اليمين والشمال) ، (القبلة والمجمرة) ، ( القرير والظن) ، (واسع ضيق) ، (البدئ والخاتمة) ، (التنزيه والتشبيه) ، و(الجبر والاختيار) .**

لقد أراد الشاعر هنا القول بأن مثل هذه الثنائيات فهم منها الأولون: القدرة على بلوغ الكمال وعملوا فعلاً لتحقيق ذلك، وبعبارة أخرى أراد القول بأن تراثنا الصوفي ممثل في "ابن عربي" ابتغى وحدة الأضداد، فوقف موقف التوسط الحر بين الاعتقاد بالجبر والاختيار، وبين التنزيه والتشبيه.. وحقق بذلك يقينه وكماله وسعادته المطلقة.

بينما تطرف إنسان اليوم ووقف على طرفي النقيض، كما يقف المحرج على قرني الإحراج فيخير بين أمرين أحلاهما مر. وابتعد بذلك هذا الإنسان عن البرزخ، وبدلاً من أن يدرك تحقق التجانس والتناغم والتآلف بين مختلف الثنائيات، والوقوف موقف "خير الأمور أوسطها" آثر صراع الأضداد المفضي إلى الدمار. حتى أصبح يعيش اللايقين، وقد عبر عن ذلك شاعرنا في قصيدته بقوله: "يشتغل البحر في ظنوني" وقال أيضاً: "غابة من ظنون". وكثرة الظن وشدته الدالة على بعد اليقين أدى بشاعرنا إلى الإحساس بالأنس مع اللايقين (الظن) ، ومع الخوف والذعر، حتى قال: "أنست ناراً" وقال مرة أخرى: "أنست ذعراً"، وقال "نم يا قرير الظن".

في هذا السياق نفسه، سياق الظن واللايقين نلاحظ استعمال الشاعر لكناية هي من خصائص الصوفية ومن رمزيتهم، وتتمثل في ذكره "الطائر" و"الغراب" بالتحديد، ليعبر به عن ابتعاد واقعه عن العالم الروحي (اللطيف) وعن عالم الخيال المطلق، لأن "الغراب" في اصطلاح الصوفية هو كناية عن الجسم الكلي ذي اللون الأسود، رمز البعد "غاية البعد عن عالم القدس والنورية". (22)

بعد كل هذه الملاحظات يستوقفنا في هذه القصيدة عنوانها الذي نستنبط منه ما ذكرناه من مزاوجة بين حدي (قرآناً وسنة) والتراث، وبين واقعنا.

فالبرزخ في اللغة العربية هو "ما بين كل شيئين" ( 23) ، وقد ورد ذكر هذه الكلمة في القرآن الكريم في قوله تعالى: (ومن ورائهم برزخ إلى يوم يبعثون) (24) ، وفي قوله: (مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان) (25) ، وكذلك في قوله تعالى: (وجعل بينهما برزخا وحجرا محجورا...) (26)

وعلاقة البرزخ بمعنييه اللغوي والقرآني بـ "ابن عربي" تكمن في أن كبير فلاسفة المتصوفة اعتقد بأن البرزخ لا يقتصر على مجرد الحاجز بين شيئين، يفصل بينهما أو يصلهما كالخط الفاصل بين الظل والشمس، بل الإنسان موجود في برزخ ( 27) ، والكون كله عبارة عن برزخ، لأنه -أي الكون- إن هو إلا مجموعة من أشياء منفصلة أو متصلة فيما بينها، فالدنيا برزخ بين فناء قديم قبل الخلق، وبين فناء لاحق بعد الموت، وللنهار برزخ جامع بين الليل والنهار، والإنسان برزخ اجتمعت فيه الروح من الملأ الأعلى أو من عالم الغيب ببدن من المادة أو من عالم الشهادة (عالم الكثافة) ، والحياة في القبر، أو ما يعرف "بمسألة عذاب القبر"، برزخ بين الحياة الدنيا ويوم البعث، كما نص على ذلك الحديث الشريف.

خلاصة القول أن البرزخ هو كل ما توسط أمرين فصل بينهما أو وصلهما، وما هو إلا الخيال، لهذا قال "ابن عربي" بأن الكون كله خيال في خيال (28) ، وقال الشاعر: "أنا والبرزخ سيّان".

أما "السكين" هذه الكلمة الثانية الواردة في عنوان القصيدة، فأصلها اللغوي من سكن، سكوناً، وهو ذهاب الحركة، و"سميت سكينا لأنها تسكّن الذبيحة" (29) وتوقفها عن الحركة بالموت، وكل ما قد مات فقد سكن. فالسكين إذن من خلال نقله للكائن من الحركة إلى السكون هو برزخ لأنه يفصل بين الحياة والموت، كما يفصل بين أن شيئين متصلين، أو يقسم الشيء الواحد إلى نصفين أو شيئين كفصله للرقاب عن الأجساد، والأرواح عن الأبدان.

يرتبط أيضاً البرزخ بالسكين من حيث فعله المميت، المُوقف للحركة، وهذه الميتة لمن يعتقد بالحياة البرزخية هي نقلة من حياة دنيوية إلى حياة أخرى تتوسط الدنيا ويوم البعث والنشور، كما أنها نقلة من منام وخيال إلى خيال أكثر يقظة مصداقاً لما قال علي بن أبي طالب -كرّم الله وجهه- في حديثه الذي كثيراً ما نسب خطأً للرسول صلى الله عليه وسلم وهو: "الناس نيام إذا ماتوا انتبهوا" (30) ، وهو ما قد يقصده الشاعر في هذه القصيدة عندما قال: "... أمامي برزخ وورائي محطة للهجير....".

ولكن يختلف السكين عن البرزخ في كون هذا الأخير يجمع بين الأشياء لتكتمل وينتهي بالجمع إلى الكمال المطلق: أما فصله بين الأشياء فخيالي، وهمي لا يدرك حسّاً، في حين وظيفة السكين هي الفصل بين الأشياء وتحويلها من صفة كمالها على قدر ماهيتها إلى صفة النقص والفقدان الماهية، فوظيفته إذن الفصل لا الوصل، لهذا قال الشاعر: "يتدلى الرأس قنديلا أعمى".

إن شمولية البرزخ لكل شيء خاصة باعتباره خيالا- كما هو في اعتقاد "ابن عربي" وفي اعتقاد شاعرنا القائل مراراً "خيال في خيال" -وفعل السكين الفاصل لكل شيء إلى جزئين أو أكثر ارتباطاً بمخيلة شاعرنا فجادت قريحته بـ "البرزخ والسكين".

بعد عنوان القصيدة، تستوقفنا عبارة أخرى هي بمثابة عنوان للقصيدة -بأتم ما تحمله كلمة عنوان من معنى- لأنه يشمل أهم معانيها- أي القصيدة- وأسسها ومنطلقاتها التأصيلية: الشرعية والتراثية. وهي مقولة "ابن عربي" المشار إليها سابقاً: "له النزول ولنا المعراج".

لقد جرى هذا القول على لسان "ابن عربي" في أكثر من موضع في مؤلفاته وفي أحد هذه المواقع يأتي ذكره في سياق حديث عن "العماء" وهو "الغمامة" أو "الظل"، أو البرزخ المُطلق الذي كان فيه الإله قبل أن يخلق الخلق كما جاء في الحديث الشريف المذكور سابقاً.

و"ابن عربي" إذ يتحدث عن "العماء" هنا فيهدف تبيان مكانة وعلاقة مخلوقات الله بخالقها وخاصة الإنسان منها، لأنه سبب الوجود لأن الغرض من إيجاد الله لهذا الوجود، ففي "العماء" طلبت صفات الله وأسماؤه الحسنى أن تتحقق في مخلوقاته، وأن تظهر بتشاكياتها المختلفة فتعرف ويُعرف الله من خلالها، لأنها لا معنى لقادر بدون قدرة، ولخلاّق بدون خلق، ولمبدع بدون إبداع، لهذا ظهرت صفات الله في العالم كله، وفي الإنسان بصفة خاصة، لأن الإنسان عالم مصغر، كما أن العالم عبارة عن إنسان أكبر.

ولما برزت الموجودات والإنسان من ضمنها وخرجت من الوجود إلى العدم حاملة صفات إلهية، يكون الإله قد نزل بهذا المعنى -من حيث الألوهية لا من حيث الذات- إلى عالم الوجود الحسي من خلال ارتباط الخالق بالمخلوق، والقادر بالمقدور، والقاهر بالمقهور، والراحم بالمرحوم، واتصف بصفات عرضية هي من جوهر صفات المخلوقات كالفرح، والغضب، وغيرها. كما أن الإنسان قد حمل صفةً إلهية بذلك من عالم مادي حسي، كثيف إلى عالم الألوهية والاتصاف بصفات الله.

ويوجز لنا "ابن عربي" فلسفته هذه في "العماء" والخلق والصعود والنزول المشار إليه آنفاً، بقوله: "**بحر العماء برزخ بين الحق والخلق، في هذا البحر اتصف الحق بالتعجب.. والفرح، والمعية، وأكثر النعوت الكونية. فرد ماله وخذ مالك، فله النزول ولنا العراج**". (31)

إن معنى النزول له والمعراج في هذا السياق هو أن الله اتصف بنعوت كونية وهذا نزولا لمعاني وصفات وأسماء إلهية في قوالب حسية، أو تمثلت كما جاء في القصيدة: "بشرا سويا"، أو كائنات أخرى تعكس صفات وأسماء بارئها. أما "المعراج لنا" فمن خلال إدراكنا ككائنات لشرف ما تحمله من صفات الألوهية نكون قد وضعنا على السبيل القويم لطلب الكمال والتخلق بأخلاق الإله مادمنا حاملين الاستعداد لذلك.

أعتقد أن مبرر ورود عبارة "ابن عربي" له النزول ولنا المعراج" في قصيدة الشاعر الدكتور عبد الله حمادي، وكذلك قوله في مطلع القصيدة: "في عماء بالقصر والمد تمثل بشرا..." وقوله في آخر القصيدة "لنا النزول وله المعراج"، هو من أجل إقامة موازنة بين قيمة الإنسان المسلم في الماضي من خلال نصوصه الشرعية، ومن خلال تراثه الفلسفي الصوفي، وبين قيمة اليوم، ليدرك هذا الإنسان أنه بعد أن أعلى الإله من شأنه وبعثه رسولا وخليفة له على أرضه، وبعد أن أعلى من شأنه الرجال الذين عرفوا قدر أنفسهم وعرفوا ربهم فطلبوا الوصول إلى الكمال وبلوغ درجة الألوهية- من حيث الصفات لا من حيث الذات- وعملوا فعلاً على العروج بأرواحهم نحو الكمال أسوة بنبيهم، هو الآن في أسفل الدرجات، ولا يملك إلا الصفات الدنيئة، الناقصة، التي لاتمت بصلة إلى الله. بل غرق إنسان اليوم بنفسه التي هي في جوهرها من منبع إلهي في غياهب النقص والدناءة، وقد عبر عن هذا الغرق شاعرنا بقوله: "هو الوحل يمتد إلى الأعناق".

ولهذا كله استبدل الشاعر في نهاية قصيدته "العروج" بـ "النزول"، وتحولت بذلك عبارة "ابن عربي": "له النزول ولنا المعراج" إلى عبارة: "لنا النزول وله المعراج"، لأن الإنسان الذي أعلى من شأنه الإله وأخبره بإمكانية التقرب منه إلى درجة أن يصبح اليد التي يبطش بها والأذن التي يسمع بها.. وأقرّ له بإمكانية التمثل له في الدنيا عن طريق الخيال من خلال العبارات الواردة في القصيدة، وفي أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم المذكورة، من قبل، منها عبارة: "كأنك تراه" و "الحق في قبلة المصلى"، كما أعلي من شأنه بأن أرسل إليه الرسل بالكتب السماوية، وبالمعجزات، وسجدت له الملائكة، وأرسل له جبريل في أجمل صورة بشرية تحمل معاني الأنس، والرحمة، والرفق الإلهي، متمثلة كما قال الشاعر: "موفد بدحية الكلبي". وبعد كل هذا يجهل الإنسان قدر نفسه وقدر ربه. ويُهين الروح التي كرمها الإله، ويُهين النفس الإنسانية التي رفع من شأنها إلى مصاف الألوهية.

إن هذا الإنسان الذي خرج إلى الوجود الفعلي بالأمر الإلهي "كن" مصداقاً لقوله تعالى: ( إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون) (32) ، بعد أن كان في عماء، أو كما قال شاعرنا في هذه القصيدة: "وأمره بين "كان" و"كن" جئنا...." ثم رزقه الله نعمة الخيال (البرزخ) ليعطي ما يراه وما يدركه من محسوسات معان سامية، وليتنزل عن طريق قوة التخيل بالمعاني الإلهية الروحية، المتعالية في قوالب حسية تمثيلية كما تمثل العلم في "اللبن الموفد بالرؤيا"، وبعبارة أوضح كما عبر الرسول صلى الله عليه وسلم رؤياه للبن إلى العلم ( 33) ، وتمثل المعاني الروحانية في القوالب الحسية ومن أجل أن يسهل فهمها وإدراكها نظراً لتعود الإنسان على الاقتناء بالمحسوس وبما ألفه مدركاته من مدركات محسوسة.

ونفس هذا الإنسان الذي خلق في أطوار متوالية تنم عن قدرة إبداعية خلاقة مطلقة، جمع في كيفية خلقه ما يستحيل على العقل قبوله، حيث جمع بين المتناقضات، جمع بين النار والهواء... وهنا نقف مع الشاعر ومع فيلسوفنا "ابن عربي" على فكرة فلسفية تجاوزت نظرية أصل الكون اليونانية، القائلة بأن أصل الكون ماء، أو تراب، أو هواء، أو نار، إلى أصل جامع لهذه

العناصر الأربعة، يمكن اعتباره أصلاً خامساً لم تقل به إلا الفلسفة الإسلامية التي أرادت أن تتجاوز بفكرتها هذه مبدأ عدم التناقض الأرسطي، وهي فكرة واضحٌ أن أجزاءها مستمدة من تراث فلسفي يوناني ومن نصوص قرآنية تحدثت عن الخلق من "تراب" ومن "طين" ومن "الحمأ المسنون"، وكل هذه العناصر ورد ذكرها في هذه القصيدة.

ومن النصوص القرآنية أيضاً استمد شاعرنا فكرة إمكانية تجاوز ربط العلة بالمعلول، مقتدياً في ذلك بموقف الغزالي (450-505هـ) ، من مسألة العلية أو السببية، ويبدو ذلك بوضوح عندما نقرأ في القصيدة "بردا سلاما، منبع النار"، فالنار الحارقة كانت بالأمر الإلهي بردا وسلاماً على إبراهيم الخليل عليه السلام، فخالق العلل قادر على قطع الصلة بين المعلولات وعللها، وقادر على الجمع بين أمرين يظهر استحالة اجتماعهما عقلاً (أو نظراً) والإنسان في حد ذاته نموذج لهذا الجمع وهو دليل إمكانية بلوغه الكمال.

ولكن الإنسان الذي أدركنا قيمته العالية من خلال التنقيب مع الشاعر في "زُبر الأولين" وعرفنا أن الله جعله ربّاً وسيداً على كثير من المخلوقات، وسخّر له ما في البرّ وما في البحر وسجدت له الملائكة، تلك الكائنات النورانية، هو اليوم ساجد لحامل السوط أو السكين، مخير بين أمرين أحلاهما مر أو كما قال شاعرنا: "فهذا حلو المذاق وذاك ملح أجاج".

لقد أريد للإنسان عند خلقه طلب الكمال ونيل السعادة المطلقة في الدارين فإذا به يرتمي في أحضان الخطيئة، ويتكبل بقيودها، ويشيّد لنفسه وبإحكام قلاعاً من الفتن، ويتفنن في تعذيب أخيه الإنسان، و"الفتنة أشد من القتل"، ولهذا كله قال الشاعر عن النفس بأنها "ترهقها الخطيئة" وبأن الفتنة تغمره.

لقد سقط إنسان اليوم في الهاوية، وسكنه الجبروت والظلم أو الخوف والفزع والقلق حتى بات صرير الباب يفزعه، وأصبح كما يقول الشاعر: "يطير به القلب إذا اهتز باب الدار أو صلصل القفل"، وظل الخوف والفزع والذعر يراوده حتى استأنس به، وظل الظن يتملكه حتى اعتقد بأنه في بحر من الظنون لا حدود لها.

إننا نقرأ وبمرارة في قصيدة "البرزخ والسكين" معايشةً لواقع ولزمان ومكان هامت فيه الأرواح الربانية، والأجساد الآدمية التي تمثل فيها "دحية الكلبي" ودلت على قدرة الإله وإبداعه ورحمته وجماله، وجلال جماله، إلى درجات دفعت بشاعرنا إلى اليأس وإلى الاعتقاد بالقدر المشؤوم والمحتوم، ونقرأ هذا بوضوح في قوله: "وأمره بين "كان" و"كن" جئنا... ليته مثّل المجيء".

ولكن في خضم قمة اليأس والاعتقاد بجبرية كلمة "كن" يحيا بصيص من الأمل من خلال عشق إلهي دفين في الروح التي تحن إلى بارئها، وتحن إلى البرزخ المطلق، وتدرك بأنها تسافر لتعود إلى الكمال فتتحقق حينها آمال الشاعر الذي تنسيه الأمه، وتنسيه المشاكل المفتعلة كمشكلة "الهوية" ومشكلة الخلافة والحكم، وتنسيه كل ما تعلق به من مسؤوليات كعالم أو كمثقف ، تنسيه تهم الحكام بتضليل الرعية، وتنسيه تهم المعارضة بالتملق للسلطان، وتذكره فقط بضرورة التفكر في قيمته الإلهية الحقيقية والعمل على تصفية القلب من كدورات النقص ومن الصدأ لأن "القلوب تصدأ الحديد"، والقلب إذ صفا تحول إلى مرآة مجلوة تنعكس عليها الحقائق الربانية، وحينها يجوز القول "له النزول ولنا المعراج".

❑❑

## ❑ الهوامش:

*نشرت قصيدة "البرزخ والسكين" في جريدة النصر اليومية، بتاريخ 03مارس 1996م.

(1) عقيدة دينية ظهرت على يد زرادشت (ت 583ق.م) تؤمن بثنائية الإله، إله الخير وإله الشر/جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، دار الطليعة بيروت، ط1، 1987م، ص.314.

(2) مذهب ديني تزعمه "ماني" الفارسي في القرن الثالث الميلادي، والمانوية مذهب مثنوي اعتقد أصحابه بأن للعالم مبدأين: النور والظلمة وهما في صراع دائم/ جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط01، 1987م، ص 314.

(3) سورة مريم الآية 17.

(4) سورة البقرة الآية 210.

(5) سورة الزمر الآية 16.

(6) سورة الصافات الآية 46.

(7) سورة البقرة الآية 35.

(8) سورة الأعراف الآية 22.

(9) سورة الأعراف الآية 22.

(10) سورة الأنبياء الآية 69.

(11) سورة النور الآية 53.

(12) الترمذي: سنن الترميذي، ج4، دار الفكر بيروت، ط2، 1983م، ص351.

(13) ابن حجر العسقلاني: الإصابة في تمييز الصحابة، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، ص463.

(14) حديث أخرجه البخاري عن عمر بن الخطاب، في كتاب الإيمان/ العسقلاني: صحيح البخاري بشرح فتح الباري، دار الريان للتراث، القاهرة، ط1، ص140.

(15) يوجد حديث يشبهه قال فيه النبي (ص) : "إن أحدكم إذا قام إلى الصلاة فإنه يناجي ربه"، "أو إن ربه بينه وبين القبلة"/ العسقلاني صحيح البخاري، ج1، ص605.

(16) ابن عربي: الفتوحات المكية: تحقيق عثمان يحيى، ج1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1985م، ص406.

(17) سورة الشورى، الآية 11.

(18) ابن عربي: كتاب التجليات، مطبعة جميعة دائرة المعارف العثمانية حيدر آباد الدكن، ط1، 1948م، ص32.

(19) العسقلاني: صحيح البخاري، ج1، ص30.
(20) ابن عربي: فصوص الحكم، تحقيق أبو العلا عفيفي، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980م، ص85.
(21) ابن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر بيروت، 1961م، ص92/تسمية البقرة وآل عمران بالزهراوين وردت في حديث أخرجه مسلم عن أبي إمامة/ النووي: صحيح مسلم بشرح النووي، دار إحياء التراث العربي، ج3، ص90.
(22) القاشاني: إصلاحات الصوفية: تحقيق محمد كمال إبراهيم، الهيئة العامة للكتاب القاهرة 1981م، ص167.
(23) ابن منظور: لسان العرب، تحقيق بإشراف عبد الله علي الكبير، ج1، دار المعارف مصر، 1981م، ص256.
(24) سورة المؤمنون الآية 100.
(25) سورة الرحمن الآية 20.
(26) سورة الفرقان الآية 53.
(27) ابن عربي: رسالة القسم الإلهي، مطبعة جميعة دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، ط1، 1948م،ص21.
(28) ابن عربي: فصوص الحكم، ج1، ص159.
(29) ابن منظور: لسان العرب، ج3، ص2052.
(30) العجلوني: كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس، تحقيق أحمد القلاش، مؤسسة الرسالة بيروت، ط4، 1985م، ص414.
(31) ابن عربي: الفتوحات المكية، ج1، ص190،
(32) سورة يس الآية 82.
(33) العسقلاني: صحيح البخاري، ج7، ص50.

**خميسي ساعد**

□□

# قراءات ... قراءات ... قراءات

"–YÏÄB DžC"
2–Ïá3ß FžÏi!

[redacted]

في روايته "شموس الغجر" يتابع الروائي المعروف "حيدر حيدر" [redacted] الأطروحية لأعماله الروائية السابقة، بما يجمع تلك الأعمال في وحدة مترابطة من حيث المنهج والهدف العام، وذلك عبر وقوفها على القضايا القومية والوطنية والإنسانية الكبرى لجموع البشر الذين يسكنون جنوب المتوسط وشرقيه.

والحيدر إذ ينجز خطابه الأطروحي ينطلق من ثلاثية السياسة والدين والتاريخ، تلك الثلاثية التي شكّلت "طابوات" محظورة على التناول، الأولى، أي -السياسة- بما هي تلك العلاقة الشائكة والمتوترة بين السائس والمسوس، والثانية -أي الدين- بما هي تلك العلاقة الروحية في انزياحها التاريخي نحو الاندماجي بخطاب السلطة، والثالثة -أي التاريخ- بما هي حاضن اجتماعي تنسج داخل أبنية تلك العلاقات في تصادمها وتفاعلها وتوتّرها وتواترها.

ففي "الزمن الموحش" يحقّب الحيدر المسافة بين وصول البورجوازية الصغيرة إلى السلطة، وهزيمتها في الخامس من حزيران، إذ تبدأ الرواية بمجموعات صغيرة تقطع الجبال والأودية، زادها بضع بنادق ومسترات، وذلك في طريقها إلى خلق دولتها القطرية، لتنتهي بمرائي ارميا على سبيل النبوءة الشديدة التشاؤم، متبصّرة في أسباب الهزيمة ليست في دلالاتها الراهنة فقط؛ وإنما في سيرورة الصراع بين حضارتين، حضارة فتية ناهضة وقوية، تتحفّز للوثوب على المنطقة ثانية، وأخرى مترهلة تتأسس على سلفية وثوقية في وجهيها الديني والسياسي، وعالمثالثية يتداخل فيها الزراعي بالرعوي في إطار ما يُسمّى بنمط الإنتاج الأسيوي، وذلك عبر مجموعة مأزومة من الشخوص الذين تبهظ كاهلهم عار الهزيمة.

أمّا في "وليمة لأعشاب البحر" فإنّه يتلمّس تلك الأسباب من خلال التبصّر في تفصيل علاقة السلطات العربية بشعوبها، تلك العلاقة التي تقوم على الامتثال بدلاً من التماثل، بما ينعدم معه العقد الاجتماعي الذي يتوافر على حقوق الطرفين وواجباتهما، وذلك بوساطة نماذج تنتمي إلى مروحة اليسار العراقي، هربت من بطش السلطة، وانتهى بها المنفى إلى بلدة "بونة" الجزائرية، فيما إلى التحرّي عنها في الانكسار الداخلي للقوى الاجتماعية ذاتها في "مرايا النار"، بالاتكاء على تفصيل العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة، والتي تشكّل ثنائية أساسية في أعماله الأخرى، بما يضيف الجنس "كطابو" آخر إلى متن كتابته.

و"شموس الغجر" إذ توغل في الاتجاه ذاته، لتطرح أسئلة الراهن الجارحة، تتبصّر في الوقائع من موقع المدرك للمتغيرات الدراماتيكية في العالم، ذلك أنّ منظومة الدولة الاشتراكية تغيب عن اللوحة، بعد التفكّك التراجيدي للاتحاد السوفياتي السابق، وانفراط عقد منظومة الدول الاشتراكية، ومفهوم دول عدم الانحياز القائم- أساساً- على مبدأ الحفاظ على مسافة متوازنة من منظومة الدول الاشتراكية ومن المعسكر الغربي على قاعدة الحياد الإيجابي، هذا المفهوم يتشظّى فاقداً معناه، والولايات المتحدة الأميركية تعمل جاهدة لإعادة ترتيب البيت العالمي وفق مصالحها باسم النظام العالمي الجديد تارة، والعولمة واقتصاد السوق تارة أخرى، فيما العرب يزدادون تشرذماً، ويهرولون نحو التطبيع مع العدو الصهيوني، بما يخرج التاريخ عند "حيدر" من دلالته الماضوية إلى حقل الواقعي.

تنضوي "شموس الغجر" على حكايا ثلاث هي على التوالي، حكاية الجدّ "سعيد آغا النبهان" الإقطاعي الذي شمل نفوذه سهل الروج بأرضه ومائه وهوائه وبشره، بل إنّ هذا النفوذ تجاوز الروج إلى العاصمة عبر سلسلة من التحالفات والشراكات والصفقات المريبة!

وحكاية الابن "بدر الدين النبهان" في ثورته على أبيه، إثر زواج الأخير من امرأة أخرى، واعتناقه المبادئ الاشتراكية، أو ارتداده عنها غبَّ فترة قصيرة من السجن، أمّا الحكاية الثالثة فهي حكاية الحفيدة "زاوية النبهان"- ابنة بدر وحفيدة سعيد آغا- التي تفاجأت بارتداد أبيها عن قناعاته، فقطعت حبل السرّة مع ميراثها الأسري، وهربت إلى قبرص لتنضمّ إلى حبيبها الفلسطيني "ماجد زهوان".

وبقراءة متأنّية في تلك الحكايات يمكن القول بأنّ "شموس الغجر" تطمح إلى إقامة مشاكلة بين المتن الروائي والواقع المادي، وذلك بهدف خلق واقع نصّي يوازي الواقع الحياتي المعيش، يتقاطع معه، ويوهم به، ربّما لكي يتبصّر في أحواله، ويطرح أسئلته المقلقة على بساط البحث، وعليه فإن "زاوية" أو "بدر النبهان" أو "سعيد آغا" قد لا يكونون موجودين في الواقع بالمعنى الواقعي للكلمة، باعتبارهم نماذج مُختلقة على الورق داخل نصّ تخييلي، لكنّهم في أنماط سلوكهم يحيلون إلى آلاف مؤلّفة موجودة في الواقع بمشاكلها وهمومها وأفكارها وأحلامها.

وقد لا يستطيع أحد أن يدعيّ الإحاطة بالكيفية التي تتداعى فيها عناصر من مثل الموضوع والمضمون والحبكة -التي تقوم إساساً على ترتيب أجزاء الذاكرة والإبداع والخيال بشكل يوجّه حركة الشخوص، ويشدّ القارئ حتى النهاية -في نسيج فنيّ محدد وذي محتوى، لكنّنا إذ نتملّى العمل في صورته النهائية، فإنّنا قد نتمكّن من الوقوف على تلك العناصر بقصد الدراسة والفهم، وعليه ربّما أمكننا أن نلاحظ بأنّ "شموس الغجر" تنفتح على عمارة روائية حداثية لا تسلّم نفسها للقارئ بسهولة؛ فهي تجترح زمنها الروائي على مستويات عدة، مستوى الحدث، وهو ذاك الذي ترويه "زاوية" بدءاً بولادتها الغريبة في العراء، على تخوم حقل الفستق، وينتهي باستشهاد حبيبها "ماجد زهوان" في نيقوسيا!

ومستوى الفكرة الذي ينضوي على أزمنة متعدّدة، بما يسمح لزاوية باستعادة المفاصل الرئيسة في حكاية جدّها، أو حكاية أبيها، وذلك بالتوازي مع حكايتها هي.

إنّ هذه التقنية إذ توهم بأنّها تقف على سيرة أسرة من الشرق، تسمح لنا -من جهة- بأن نتعقّب أحوال تلك الأسرة، فنرافق الجد "سعيد النبهان" في سنوات قوته، عندما كانت أوامره في حكم القدر الذي لا مفرّ منه، أو في سنوات ضعفه غبّ أن خسر أمواله في تلك الصفقات المريبة مع العاصمة.

لقد ثار "بدر النبهان" لكرامة أمه "بدرية النبهان"، وذلك عندما تزوّج أبوه من امرأة أخرى، فاصطحب أمه إلى بيروت، تاركاً ثروة أبيه وجبروته خلفه، وغبّ سنوات من الكفاح المضني عاد ليستقرّ على مقربة

من ساحل البحر، وينشئ بيتاً دافئاً.

هناك في بيروت كان "بدر" قد تأثّر بالأفكار الاشتراكية، فأنشأ أبناءه على قدر كبير من الحرية، لكنّه انقلب عليهم عندما أودت به تلك الأفكار إلى السجن، وتاب على يد رجالات الدين من طائفته، تاركاً شؤون

العائلة لابنه الأكبر "نذير"، الذي كان قد انتهى إلى الجيش كضابط، بيد أنّ بقية الأبناء الذين كانوا قد شبّوا عن الطوق- اختلفوا حول ارتداده، أو انسحابه من إدارة أمور العائلة لصالح ابنه الأكبر ذاك، وشهدت الأمور الكثير من الاشتداد بين "نذير" وشقيقته "زاوية"، التي كانت تتابع دراستها في الجامعة، كما انقسمت معه الأسرة إلى محورين مختصمين!

كان "نذير" ومن خلفه أبوه وأمه- يريدون أن يعيدوا الأسرة إلى عصر الحريم، لكنّ "زاوية"- ومن خلفها أشقاؤها بيسان وساجي وريم- ما كانوا ليقبلوا، فانقلب البيت إلى جحيم لا يطاق، ثمّ كان أن أطلق "نذير" الرصاص على شقيقته إثر واحدة من خصوماتهما المستمرّة، وعندها -فقط- أدركت "زاوية" بأن لا مستقبل لهما معاً، فتركت منزل الأسرة، والتحقت بحبيبها "ماجد زهوان"، الذي كانت قد تعرّفت عليه أيام الجامعة.

طبعاً نحن لن نعيد شخوص الرواية إلى مراميزها، حتى لا نكون كمن يضعها على سرير بروكست ليقدّها، و يقع -بالتالي- في مطبّ الرؤية الأحادية الجانب لها، ولكنّنا نرى أنّ تلك النماذج إذ تتشكّل على هيئة شخوص واقعية، تتيح لنا أن نحتقب بدلالتها تاريخ سورية المعاصر، بدءاً بالمرحلة

التي تلي استقلالها عن المستعمر الفرنسي، وحتى تخوم الراهن، وذلك بقصد الوقوف على أسئلة الواقع، هي أسئلة مصيرية. لقد كانت الكلمة العليا في شؤون البلد غبَّ الاستقلال مباشرة من نصيب الإقطاع، لكنه في تحالفه مع البورجوازية المدينية راح يخسر مواقعه لصالحها، وابتداءً بهزيمة الخامس من حزيران، وانتهاء بالمتغيرات العالمية التي أتينا على ذكرها، سيطرح الواقع المتعلق أسئلته على الجميع بقوة وإلحاح، بما يفرض على تلك النماذج إعادة النظر في مواقعها ومواقفها، ربّما لأنها مهدّدة ومطالبة بالتجاوز نحو ذلك فهي تعيد النظر في رهاناتها، وتشتط في انقسامها حول تلك الرهانات، فالدكتور "رضوان" أستاذ التاريخ والفلسفة الإسلامية وزوجته "علية" يراهنان على الخيار الديني، فيما يرى "ماجد زهوان" -الفلسطيني- و"زاوية" في ذلك الخيار ذاكرة تاريخية فحسب، ويصرّان على خيار اليسار الذي خسر الكثير من مواقعه، ذلك أنهما على اهتزاز الصورة بفعل الانهيارات الكبيرة والسريعة يعقلان الأمر، فيريان بأنّ الخطأ يكمن في طبيعة الممارسة التي تمت باسم الاشتراكية، وليس في أسّها القائم على النضال من أجل عالم أكثر عدلاً، ولهذا السبب ربّما ظلّ "ماجد زهوان" يراهن على البندقية الفلسطينية، ولهذا السبب أيضاً كانت نهايته التراجيدية المحمّلة باحتجاجات القوى التي يمثّلها على فكر التسوية والتطبيع؛ فكان أن استشهد في عملية فدائية فجرّ خلالها السفارة الإسرائيلية في نقوسيا، أمّا "بدر النبهان" فلقد ارتدّ عن قناعاته بسبب من إحساسه باللاجدوى وعبث المحاولة، وبما أنّ اللاجدوى -في المجتبى الأخير- تعادل اللا أمل، عاد إرثه السلفي على سبيل التعويض، وقبل أن يُسلِّم قياد الأسرة إلى امتداده الذكوري "نذير".

أمّا لماذا لجأ "الحيدر" إلى أسلوب الراوي الكليّ المعرفة، ليقدّم الأحداث على لسانه، فقد يندرج السبب -ثانية- من باب تقدّم الأطروحي على الجمالي، إذ أنّه لم يلجأ إلى هذا الأسلوب من الروي إلاّ في روايته "الفهد"، ربّما بسبب من طبيعة الموضوع في تلك الرواية، فـ "الفهد" تروي حكاية فلاح ثار على ظلم الدرك والإقطاع، وأمضى حياته في الجرود والدغول متخفّياً، لقد قدّر لـ "بوعلي شاهين" - بطل الفهد- أن يحيا

حياة قوامها الوحدة والتنقّل، ممّا جعل تتبّع المفاصل الرئيسية في حياته بأسلوب آخر على شيء من الصعوبة، وذلك على العكس من رواياته الأخرى، التي ترك لأبطاله حرية التعبير عن مكنوناتهم فيها.

إنّنا إذ نزعم بأنّ "زاوية" التي تقوم بمهمّة الراوي الكليّ المعرفة في "شموس الغجر" قد صادرت حق

بقية الشخوص في التعبير عن ذواتهم، وقدمتهم كما تراها هي، ولو أن أولئك الشخوص قدّموا أنفسهم في المتن، لفعلوا ذلك بشكل مختلف يسمح لنا بالتبصّر في دوافعهم على نحو أدق، لا يسعنا -من جهة أخرى- إلاّ أن نقرّ بأنّ الحيدر في اشتغاله على سيرة آل النبهان، اتكأ على تقنيات مكّنته من تقديم رواية حداثية بامتياز، وذلك أنه لم يكتف بتقديم الزمن على أكثر من مستوى، بل لجأ إلى ضمير المتكلّم في تقديم حدثه، ليتجاوز الأساليب التقليدية في القصّ إلى أشكال حديثة كالمونولوج -الذي سمح لـ "زاوية" أن تعرض رؤى متصارعة، وأصوات متعدّدة على قاعدة الصراع والمغايرة - وتيار الوعي بما هوزمن، ممّا مكّنه من تقديم الحكايات- التي جئنا عليها في تعاقبها- بصورة متداخلة، وذلك بتقطيعها فيما يشبه المونتاج، والانتقال من حكاية إلى أخرى، بما انفتحت معه الرواية على أزمنة وفضاءات متعدّدة ومتداخلة، والقارئ المدقّق، إذ يتابع "زاوية" في سردها لحكايتها أو حكاية أبيها أو جدّها بأساليب التداعي والتذكّر والاسترجاع والتخيّل، سيتلمّس كيف تمّ توظيف تيار الوعي عبر عمليتي التقطيع والتداخل، بشكل يسمح له بالتبصّر في تلك الحكايات بالتوازي والمقارنة التي تتيح إبراز المفارقات، وتقدّم الشخوص من الداخل بما يعكس انفعالاتها العميقة، ويكسب المتن توتّراً دراميّاً.

أمّا اللغة في "شموس الغجر" فهي امتداد للغة "حيدر" المعروفة عنه، تلك اللغة التي تنهل من معين تراثي ثرّ، لكنّها إذ تفعل ذلك، لا تعبأ بالقواعد الجامدة، بل تعمد إلى كسرها لحساب الحديث والجميل بأن، وذلك باستبدال النثر الواقعي الاجتماعي المأثور في الرواية العربية بالكثافة والمجاز والاقتراب قليلاً من الحواف الشعرية، التي يسميها "حيدر" بـ "النثر الرفيع"، وعليه فقد تبدأ الجملة عنده بخبر كان المنصوب، أو بحال، وقد تبدأ بصفة، لكنها لا تجترح ذلك بشكل مجانيّ، أو على أساس الجهل بالقاعدة، فهي لا تقدّم جديدها لمجرد الإدهاش، وإنّما تقدّمه لمصلحة الحدث في دلالته النفسية، أو لكي تسكر قداسة ماهو بشري من أصله وتاريخه -تقصد اللغة- لتبيّن بأنّ القداسة قد جاءته من خارجه، أو لمصلحة إدخال اللغة في بنية تعبيرية مبتكرة على سبيل التطوير في البنية الأسلوبية للرواية، وهي في هذا تنجح في إكساب نصّها حيوية مدهشة، لتقدّم في المجتبى الأخير لغة مُجنّحة، ذات قدرة كبيرة على الإيحاء، إنّها اللغة التي قال "سعدي يوسف" عن صاحبها "هذا الرجل الذي لا ينطق إلاّ شعراً".

لقد تمكّنت عائلة النبهان عبر مايدور في خلد أفرادها من هواجس وتساؤلات أن ترصد الجدل الدائر، ليس على مستوى القطر فحسب، بل على مستوى الوطن العربي، بما يجعل الجدل الدائر في العمل تتويجاً للجدل الدائر في أعمال "حيدر حيدر" السابقة، عليه فإنّ "شموس الغجر" تقدّم رؤية واسعة وعميقة للفرد مدغماً بمجتمعه، بأسئلة هذا المجتمع في راهنيتها وأهميتها، وهي إذ تقوم بذلك تربط الماضي بالحاضر، لتشرك قارئها في بناء أو تخيّل المستقبل، وتطرح نفسها بقوة كعمل تنويري يستحق أكثر من مجرّد قراءة.

الهامش:

- شموس الغجر، حيدر حيدر، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1/ 1997.
- دراسات اشتراكية، عدد خاص بالقصة القصيرة في سورية، حوار مع الروائي حيدر حيدر أجراه القاص إبراهيم صموئيل، دمشق/1998.

**محمد باقي محمد**

□□

# قراءات ... قراءات ... قراءات

β Ľc Ľšüz ÜŽy
ǾND ŝďiB iĎŽ
–Nľc'Żi
LJ Üc'ŻiΘxi

ثمة إغراء هائل للتماهي في التأويل السحري لطاقة الغموض المغلقة لمعنى الخلود الشعري [illegible] جماليات أسطرة القول وتجاوزه لأزمنته بل هو حالة تكوينات منفتحة تصاعد هذا الغموض اهتزازياً ما بين الشفافية ونقيضها، ذلك لأنّ الخلود وإن يكن كامناً حلمياً في الإنسان إلاّ أنه طاقة حية أساسية في معنى وجوده، وتبقى في هذا المجال أسطورة التفاحة والتحليق بأجنحة الخطيئة نحو بوابة الخلود التي انتهت إلى ما ينفيها تبقى صورةً دلالية لهذا الكامن المرغوب فيه، وإذا كان القول به كتاريخ خلودي لإنسانه إذ ينفذ إلى ذرا هذا الكامن حدسياً عبر الاختراق الصوفي الذي انوجد في الشعر بصورة أنقى قبل الدلالة عليه تأطيرياً فإنه بالتالي أقصى حالات الخلود الحلمية التي لا تنهزم في الإنسان، ومهما كان الاضطراب في تحديد تعريف للشعر الذي لا ريب في أن مثل هذا التعريف يخلصه من أهم ميزاته أي سر الخلود فإن للشعر معنى قوياً قائماً في تشكيلة غابة الخلود الغامضة وفي هذا المستوى انشغل الشاعر المعاصر حتى الهستريا الكتابية التي انفرط فيها أيّ معنى للشعرية حتى ضلّه وانزوت الكتابة عن روح الشعر وإذا كان من مبرر لهذا الكلام في سياق كلامنا عن الإصدار الشعري الجديد /كتاب الموت/ للشاعر أحمد الشهاوي فهو التفات هذا الشاعر إلى محاورة كامن الخلود المومَى إليه بالشعرية حيث انفرد الشاعر عن السرب ليرجع صداه أغنية أخرى لا تردد آهات وأسئلة الكون بالتغني بل تردد غناءً في روح الآهات وأنفاس الأسئلة التي لم يحدّ جسدها بعد، لأحمد الشهاوي براعته في اختراق صورة النص وتجلياته فيما يستدرك بفن التواصل وجماليات القول

باتجاه بلاغة المعنى التي تخلق جماليتها القولية من داخلها أي يقوى المعنى ويقوى حتى يبدو لقوته ولمعانه السحري فناً مجملاً للمعنى بينما الحقيقة لا وجود للاكتساب هنا بل بلاغة المعنى هي اكتساب للفن والشكلانية.

إن أحمد الشهاوي وهو يغامر هذه المغامرة يحتكم إلى فكرة رائدة وهي أن الخلود قوة معنى لا إلى فكرة قوة معنى الخلود هذه الحالة أساساً فتح إبداعي قبل كل شيء، وإن تكن الحاجة قصوى للبحث في معاني إبداعية الشاعر فإنّ ذلك ينفلت إلى المناظرة ولكي نقيم جسورنا مع روح هذه الإبداعية فإننا سنقرأ فيما يلي تكوينات الحالة الشعرية التي تكشف من خلال نص ينضح روحاً شعرية عبر حواس هذا النص التي تفجر الحيوات في المعنى تستوعب روحها ومخيلتها لتدرك الروح الشعرية الملائمة له والتي تتقولها بأسلوبية جديدة تشكلها بلاغة المعنى المكون للشعرية وهي حالة كتابية إبداعية بكربلا منازع أو تحفظ على قيمتها الجمالية:

## 1-بلاغة المعنى

كما أسلفنا يتوصل الشاعر إلى النوال الشعري بنواله لبلاغة المعنى الذي ينجلي عن صورة فن قولي جمالي لا فن برقّي المعنى، يستخلص الشاعر من أجل ذلك حاسته الروحية الخالصة المختبرة لهذه البلاغة في جوهر المعنى وهذه الحاسة متغذية بعمق وارف من الامتلاء الجوهري بالسحرية الصوفية وهذا لا يعني أن الشاعر يبحث عن المعنى بقدر ما يسائل أتون الروح فتسائله بالمعنى على شكل سلالٍ من النور تحتوي الكون في جرس الحروف لذلك يباغت المسائلة بوجل خشية تشظيه انبهاراً لضيقه عن اتساع انفجار نوره:

**(من ذا الذي أخرج وردتي من جمرها لتصعد)ص22**

إنّ الشاعر إذ يخشى نوره في معناه إنما يخشى خروجه من حاله إلى النوال الذي يتحرق إليه لكن لمسه يعني استباحة سرّ الخلود ولذلك فهو يسرب حاله نورياً في الحروف بالتراتب ليدنو قاب قوسين من نواله:

**(سبع جواهر تخرج منك في كل جوهره تترقّى نونٌ**
**ويعرج ألفٌ سارياً في سماواتك في وَصْل ألفي ونونها**
**ينخلق البدء وتتشكل الآياتُ الأولى ويكون القلم**
**وهو مسرى الروح، ولوخةُ ملكٌ روحاني**
**أول نورٍ يسطعُ) ص.42**

## 2-جوهرة الحساسية

الشعر في كتاب هو حاسة التوق اللامدركة أي اشتعال روحاني ولهي لا مؤطر ينشغل قبل كل شيء بجوهرة الحساسية شعرياً في النص فنحن لا نلمح هذه الحساسية بصورها المعهودة إنما نتملى جوهرتها شعرياً:

**(عن حال حالي أغمضت حالي**
**وقلت يا بحر أين أنت**
**وعن عين عيني أغمضت عيني**
**وما رأني سواك أنت**
**فخذ شفوفي.. شفا رحيلي**
**ورح لروحي ما ثم شيء**
**إلاك أنت**
**هام كلي بكل كلي**
**وبعض بعضي منك أنتَ**
**وما أردت سواك أنت**
**رد حالي فقد فنيت**
**وما الوصول بغير أنت) ص67**

يكسر النص الحاسة والحواس ليجوهر معناها شعرياً على سمت صوفي ذوباني حلولي والمعهود في التراث الصوفي باختراقاته لا باختراق ذاته نحو الجوهرة كما هو الحال عند شاعرنا.

## حواس اللغة.. لغة الحواس:

تتكشف عملية جوهرة الحاسية شعرياً في نص الشهاوي عن انكشاف اللغة عن حواسها الداخلية التي تعاين الأشياء وفق خاصية هذه الحواس المجازية في اللغة وبالتالي تصبح اللغة مجموعة حيواتٍ تتكامل وتتجوهر عبر هذا الحواس التي تميزّ قوة المعنى في المحكي عنه فتختاره وتؤديه من خلال الحواس انتقائياً:

**1-(هل جيء ماء إلى مائها**
**2-هل نجمة في كفها صارت شمعة**
**3-هل حل في السرير مأتمي**
**4-هل نزلت سماؤنا خيطها**
**5-هل حروفنا ارتقت قلبها**
**6-هل سماء شريدة تزوجت أرضها) ص83**

نلاحظ في المقتطع السابق خلاص التعبير في اللغة لحواس هذه اللغة بالإيماء بصورة هذه الحواس كما يلي:

في الشطر (1) حاسة حياتية السيرورة الوجودية- استبصار الحياة في الماء

في الشطر (2) حاسة ضوئية بصرية -اللون /النور/

في الشطر (3) حاسة التبصر -المساءلة /السكون/

في الشطر (4) حاسة التخيل -الاستبصار /المطلق/
في الشطر (5) حاسة الصوت /حياة اللغة صورة الحياة في الحاسة /الزمن/
في الشطر (6) حاسة حلمية /الاختراق الحياتي/ /المكان/

ولا تفتأ اللغة تتبدع بصورة جديدة عبر حاسيتها العميقة لتتكشف شعرياً في النص عن لغة خاصة بالشعر عبر تكوين خصوصيتها بتحويل الحواس إلى لغة تخلق عوالمها بالدهاش بذاتها وتجلي هذا الاندهاش بالمعانقة لروح الألق لجوهر هذه اللغة النورانية التي تتحسسها حواسها الحلمية (اللغة الشعرية):

**(من ظلمة جاء نورك**
**فالتفت**
**دخلت دائرة**
**ورحت أشرب خيطه**
**تكثروا حدي**
**وتركبت عيناي)ص39**

## وعي الموت لا وعي الحياة

عناق المتناقضات شعرياً أداء كتابي مألوف في سيرورتنا الإبداعية لكن جاذبية هذه الصورة لدى الشهاوي تكمن في براعة انتقاء لحظة هذا العناق وتوليفها في التوقيعة الحلمية للوجود عبر مخيلة منفجرة إشعاعياً. حيث يفاجأ القارئ بأن كتاب الموت ليس إلا حالة صوفية قصوى للحياة في المعنى واسترشاد سمرات الحياة من خلال عناقها مع حلكات الموت والحياة في كتاب الموت ينكشف عنها الموت جدلياً عبر سبر حساسي لجوهرها العميق.

**(رمادها ماء وذكرى**
**بدايةُ عالمٍ**
**لغةٌ**
**طائرٌ فالتٌ**
**يأكلُ الشمسُ تحرقه**
**ورمادةٌ تحمله ملائكةٌ لمنارةٍ..**
**حسْب الواجدِ إفرادُ الواحدِ له..) ص22**

بمعنى أكثر تملياً للحاسة الشعرية تتبلج الحياة بأعمق معانيها الوجودية في كتاب الموت كما تتعرق الصخور بالينابيع البكر فتحس دفق حياتها بمحاكاة انبثاقها ورقة ترقرها رمزاً لحياة أزلية.

## 4-الفناء والتفاني حاسة تحول الثوابت

يتوضح معنى مواراة الحياة الخالدة في الموت بتبصر ذاكرة النيل الثقافية التراث الفرعوني حيث تمجد في الموت حياةً خالدةً مرجوة ومما لا ريب فيه أن ذاكرة نص الشهاوي في كتاب الموت متجذرة ببهاء مبهر في التراث العربي باتساع أجناسه الكتابية وبوعي هذا التجذر نستجلي نضوح شعرية الشهاوي بخلاصة ألقه وصهر شعاعه من جديد لتشكيل وميض بكر ينضح به النص وإذا كان الحلاج استخلص في رؤاه مفهومية الفناء بالآخر كحالة اكتمال وانفتاح خلودي فإنّ الشهاوي يضيف لهذه الرؤية لمعة بارعة من خلال حلولياته الشعرية التي انكشف له من خلالها ومض هذه اللمعة والتي نتبينّها على شكل جدلي خلاصته أنه تجاوز هذا الفناء بشكليه الحلاجي والطلامي /الامحاء/ المعهود لذاكرة الوجود بالموت ليصير الفناء رغم الإيحاء بصيرورته حالة ثوابت تتحول بإطرادٍ حيوي فلدى الشهاوي حالة تفاني مستمرة بالإبداع والتجدد عبر التحول وفق معادلة الهدم والبناء وبالتالي يلتحم مفهوم الموت بمفهوم الفناء شعرياً ليكون النقطة الأولى في عملية حيوية تبدع آفاقها وحيواتها المتخاصبة المتميزة باستمرار أي هي حالة قيامة متواترة

**(أنا القيامة قائماً**
**سقطت نجوم في يدي**
**ترنّحت أرضي**
**جفّ نيل**
**وهبت دمي شراباً سكنت أنحل فيك طائراً طار حل فيّ طرت**
**موت هذا كموت ذاك**
**قال لي اذهب كي أراك**

هكذا ينكشف نص الموت، في شعريته عن تجليات حاسة تحول الثوابت وفق حيوات تطاورية فائتة تتجوهر حيويتها بالتفاني /الحلول/ وفق استبدالات متتالية أي كما الثمرة التي تتجوهر بانقشاع القشر لتكشف جوهرها، ووفق هذا السياق تتضح الدلالات في النص شعريتها عبر حاستها المنجلية عن روحها لا عن إشاريتها وحقولها المؤطرة بإجمال هذه القراءة نقول بإن كتاب الموت هو حالة شعرية متفردة رغم ابتذال هذا الوصف لكثر ما لصق بكل ما يكتب وهي إذ تنطوي على روح تجريبية فإنها الأقرب إلى الإبداع الحقيقي لكتابة جديدة لها سماتها الخاصة وبريق فنها الخاص المتخلق بابتكار جديد كما أسلفنا من مخيلة المعنى وبلاغاتها اللتين نضجتا بفنهما القولي الجديد الذي تحدد شعريته بنفاذ الأسلوب في محاورة روح الإنسان قبل كل شيء. وسوف يحظى قارئ هذا الديوان بلقىً مدهشة لصور شعرية خالصة عارية من حذلقات التجريب المميت لروح الشعر ونبضاته وصور أشد إبهاراً للحياة الخالدة في المعنى والمجوهرة بألق في أتون الموت حيث نستدركها بحواس النص الشعرية بأداء جميل وجديد ومبتكر لماهيته الشعرية.

**خالد زغريت.**

□□□